

أَدْرُونَدَ

الديمقراطية

مجلة الثقافة الوطنية

٢٧٤ - العدد يونيو ٢٠٠٨

غالب هلسا من الخمسين إلى السؤال



وثيق
الذاكرة
الشعبية

الرقص
على الشاشة
الفضية

» صورة العامة في الخطاب السلطوي
» الكائنات المنسية بين الشعر والتشكيل
» أغنية إلى النهار «مسرحية شعرية»



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديموقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٥ يونيو ٢٠٠٨



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

مجلس التحرير: د. صلاح التسروي /

طلعت الشايب / د. على مبروك /

غادة نبيل / ماجد يوسف /

د. شيري بن أبو النجا / فريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى: أحمد السجىنى
إخراج فنى: عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحتا الفلاف الإمامى والخلفى الفنانة: فاطن النواوى
والرسوم الداخلية الفنان: عثمان الشريف

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى / مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيهها
البلاد العربية ٧٥ دولاراً / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولاراً

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

الراسلات: مجلة (أدب ونقد) ٦ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب
القاهرة / هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨ / ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: الإمعة / شعر/ ماجد يوسف ٥
- صورة العامة في الخطاب السلطوي / مقالة/ د. محمد حلمي عبد الوهاب ١١
- أغنية إلى النهار / مسرحية/ السماح عبد الله ١٧
- قصائد الكائنات المنسية / شعر/ وليد منير ٣٧

- الديوان الصغير:

- غائب هلسا من «الخمسين، إلى السؤال / إعداد وتقديم د. ماهر شفيق فريد ٤٧
- سوسيلوجيا الحياة في رواية إسكندرية ٦٧ / نقد/ ... شوقي بدر يوسف ٨٠
- الوقت بجرعات كبيرة / تحية/ أمجد ناصر ٩٥
- ليس بياناً في حضرة الشعر / شهادة/ موسى حوامدة ٩٧
- تحريك الأيدي بين العالم والذات / ألعاب الأدباء/ فريد أبو سعدة ١٠٢
- هيكل الزهر وصناعة الأسطورة / نقد/ شعبان يوسف ١٠٥
- الشاشة الفضية والرقص / سينما/ أشرف بيدهن ١٠٩
- ضرورة توثيق الذاكرة الشفوية / رأي/ مهند صلاحات ١١٣
- مس الجريف / قصة كلارينس ليسبكتور/ ترجمة خليل كلفت ١١٥
- لما تبعني معلمى / قصة/ قاسم مسعد عليهوة ١٢٢
- الغريان وشجرة التوت / قصة/ محمد فرج ١٢٥
- النساء / قصة/ عماد طه ١٢٧
- ذكري / شعر/ حسن فتح الباب ١٢٩
- ابن سنجوى .. لا يكتب وصيته / شعر/ عبد المنعم حسن ١٣١
- حلول واتحاد / شعر/ مختار غالى ١٣٦
- منتدى الأصدقاء ١٤٠
- مروج الذهب ١٤٤



الْأَمْمَةُ

شِعْرٌ

مَا جَاءَ يُوسُفَ

وَاهُوَ عَمْرٌ ضَاعَ فِي الْمُمْكِنِ
خَلَقَ لِلْسَّنَانَ مِنْ تِلْكُهُ
مَلَأَتِشْ شَيْءٍ أَخْرَى رَعْجَبَ
وَسَفَرَتِهِ حَتَّى بَدَوْنَ سَبَبَ
نِي الرَّجُلُ لَوْ إِمْرَةَ

خَانَعَ، وَخَلَّاضَعَ .. مَنْحَنِي
قَدَامَ رَئِسِي .. بَيْنَنِي
طَمَّاعَ .. وَنَدَلَ .. خَلَّاسِي .. لَنِي
وَحْقَارَتِهِ دَيْسَاءَ فَجِيَّبيَ

طَبَّعَ الرَّجُلُ لَوْ إِمْرَةَ

يَكْدِبُ بِلَادَ وَفَأَوْخَ جَلَّ
يَطْعَنُ زَمَانَهُ سَائِلَهُ بَدَوْنَ زَجَنَ
كَلَامَهُ مَلِيَّانَ بِالْتَّجَنَ
أَخْلَاقَهُ هَشَّهُ مَزْعُونَهُ

أَدَبٌ وَفَقَدٌ وَدِيَ منْ سَمَاتِ الْأَمْمَةِ

یـمـدـحـرـنـیـسـهـنـهـسـارـوـلـیـلـ
.. فـیـطـلـاوـتـتـهـوـزـیـهـاـجـمـیـلـ
.. وـقـدـرـتـهـالـمـسـتـحـیـلـ
.. وـازـایـشـمـمـوـسـمـشـوـشـهـ
ـکـدـابـتـقـامـاـلـمـ

طبع الرجل لـ إمـ

وَدِيٌّ مِنْ طَبَقَيْنِ إِلَمْ

وَيْلٌ بِمَا لَا يَعْرِفُ
وَلَا عَلَمٌ بِمَا رَفِيقٍ إِذَا يَعْرِفُ
عِنْدَ الْأَكْمَانِ سَابِبٌ يَهْتَمُ
وَجْهٌ حَسْبٌ لِدَائِمٍ أَمَّا مَشْرَعُهُ

هذا سلوك الام

أَدْوَنَ

وکیل اسلام فارغ .. جمعہ

هذا يس لام = الام

ویرتب السرمه اتسجام
لجناب رئیس المسما
بالبنت لیلی اوسمام
والليله حرام شخاع

هذا سلاح الام

وَحَمْرَامٍ لِهِ فَالسَّرْقَةُ بَاعَ
وَلَذْمَتْ مِنْ يَطَاطَ وَسَاعَ
وَضَرَّ يَرْأَسَ الْأَهْلَ إِلَى الْإِبْدَاعِ
وَكَاسَاتْ فَسَادَهُ مُتَرَعِّمَهُ

أهوا هو هذا الإمام

أدب وفن

هذا سلوك الامة

لـ بـ دـ رـ شـ يـ سـ وـ بـ طـ عـ نـ هـ
يـ شـ كـ رـ آذـ اـ نـ هـ وـ اـ عـ نـ هـ
وـ بـ دـ سـ اـ نـ هـ إـ نـ آمـ اـ نـ هـ
بـ مـ كـ لـ دـ تـ شـ رـ مـ سـ ةـ هـ

هذا تاريخ الألف

وان راح رئي سنتي له ١٠٥ سبب
يقلب على من غيير أديب
ويغير تدى يهوس العبة
ورقص لتفاقيه في سمعه

هذا كلام سباب الامم ونحوه

كـلـيـدـاـبـلـرـقـبـهـيـامـمـةـيـازـ
فـرـحـانـبـافـكـارـهـالـثـزاـنـ
وهـقـوـبـيـنـبـتـهـمـنـقـزـازـ
فـخـمـةـهـواـحـتـصـذـعـ

لذا طريق الامة

سـبـيـلـةـةـاـذـفـىـفـنـالـخـلـاسـهـ
خـلـقـيـرـفـىـوـضـعـالـفـلـقـهـ
يـنـغـلـمـرـأـبـسـفـعـنـيـدـهـوـأـسـنـهـ
كـانـلـهـفـيـرـأـهـمـمـنـهـ

أدب ونقد هذا تراث الامم

وزعيم كـ بـ يـ رفـ الـ اـ نـ هـ اـ زـ
إنـ شـ بـ الـ لـ يـ تـ جـ وـ جـ وـ اـ زـ
منـ غـ يـ سـ مـ سـ يـ فـ تـ فـ الـ حـ هـ اـ زـ
وعـ رـ وـ سـ تـ رـ خـ رـ هـ مـ طـ رـ قـ هـ

هـ ذـ تـ اـ رـ يـ خـ الـ اـ مـ

وـ يـ نـ تـ بـ سـ بـ الـ حـ زـ بـ دـ زـ
وـ يـ صـ لـ يـ أـ دـ يـ شـ رـ بـ خـ مـ بـ زـ
وـ فـ كـ لـ مـ وـ قـ فـ لـ حـ ضـ زـ
وـ بـ يـ عـ الـ جـ بـ اـ بـ اـ تـ الـ اـ رـ

هـ يـ ذـ يـ سـ بـ جـ بـ اـ يـ اـ تـ الـ اـ

عـ يـ ضـ بـ وـ فـ مـ نـ ظـ يـ مـ بـ الـ حـ يـ قـ وـ قـ
وـ لـ يـ بـ لـ نـ هـ بـ يـ اـ يـ رـ يـ تـ يـ خـ مـ اـ زـ وـ قـ
جـ مـ بـ دـ دـ وـ يـ شـ قـ فـ سـ اـ رـ وـ قـ
وـ قـ قـ يـ سـ بـ رـ بـ يـ مـ اـ لـ يـ مـ بـ زـ رـ

هـ ذـ سـ اـ لـ وـ كـ الـ اـ مـ

وـ لـ يـ بـ لـ نـ هـ بـ يـ اـ يـ قـ رـ اـ فـ اـيـ اـتـ
وـ يـ سـ يـ قـ وـ فـ اـ حـ بـ يـ بـ خـ بـ اـنـ الـ بـنـ اـتـ
وـ بـ يـ بـ اـتـ يـ قـ بـ يـ دـ الـ بـرـ زـ بـ اـيـ اـتـ
بـ اـيـ دـ يـ نـ يـ سـ رـ اـتـ هـ مـ ا~ مـ وـ لـ تـ هـ

هـ ذـ تـ اـ رـ يـ خـ الـ اـ مـ

وـ يـ فـ تـ يـ فـ يـ كـ الـ بـ شـ

أـدـ وـ قـ ... منـ الـ شـ بـ رـ يـ مـ لـ الـ بـ جـ تـ كـ وـ نـ

ف واق أن م دونه کل وف و زع م لون کل علی

هذا الذي هو إمام

رَفِيقٌ مُـنـذـلـاتـهـ بـدـعـهـ
لـحـدـ تـارـيـخـ الـوـصـولـ
لـيـلـحـسـ حـزـمـ حـسـبـ الـأـصـولـ
وـلـ يـلـحـسـ جـزـمـ حـسـبـ الـأـصـولـ
وـلـ رـفـقـ تمامـ إـنـاـيـ يـصـولـ

هذا الذي هو إم

ح اف خل اق ايه ولا ايه
ورص ااص تندب ف ع يني
لاق ف رز من «شى» لي ي
مساعي دش حجاج ب تردد

هذا الذي هو إمامنا

وللأسف النوع داش
بيزيد بدون أي انقشاع
أما الشرييف فمعلا.. شفاعة
مشاشي ف طريق ما أبدعه
برغم هذا الإم

وادي عمّاري ضياع فالمعلم
ساب لى السنان مت خلّمه
مالقت تش شيء آخر عجب
وسفالته حتى بدون سبب
زي الرجل لو إمّه **ونقد**

صورة العامة في الخطاب السلطوي

د. محمد حلمي عبد الوهاب

والذى يمارس العنف عبر الرموز والإيحاء، والسلط الدينى، والذى يوهم معتقداته أنهم يمتلكون ناصية الحقيقة المطلقة وان ما عداه من خطابات أخرى محض وهم وضلالة... إلخ. ومن ثم يكاد استبداد الخطاب وتسلطه يتجلى فى كافة الأصعدة ومختلف المستويات.

ويحسب ميشيل فوكو (ت ١٩٨٤)، قليلاً شمة سلطة واحدة، وإنما سلطات متعددة منتشرة فوق الجسد الاجتماعى بأكمله، وفي كل هذه السلطات، أو فى داخلها هناك ضرورة من المقاومة والتضاللات المحددة. وهى حاضرة فى كل مكان، ليس لأنها تمتاز بتجميع كل شيء ضمن وحدتها التي لا تقهق، بل لأنها تتبرج ذاتها فى كل وقت وحين. وطبقاً لرؤيته هذه، يجب اعتبار السلطة وما تستدعيه من مقاومة سمة كلية الوجود للتفاعل الإنساني.

والامر ذاته، ينطبق بصورة أو بأخرى، على تسلط الخطاب عاماً والذى يوجد فى كل مكان وقد ينشأ عن السعى وراء أى هدف كما يمكن تحليل استخداماته طبقاً لأكثر الاعتبارات المساعدة والتقويمية تتوعاً. ذلك أن تسلط الخطاب إنما يستتر - كمودنا وظهورنا - بين شبكيات العلائق القردية والمجتمعية، كما ينزع دائماً إلى الظهور مولاً حالة من الاغتراب تعدد بمثابة النواة الأولية لكافة ضروب العنف والمقاومة.

فى الوقت
الذى يختيل
فيه للبعض أن
السلط حكر
على الخطاب
السياسي دون
غيره من
الخطابات
الأخرى،
يصادف المرء
كلا من
السلط
اللغوى،

أدب ونق

فعلى مستوى الخطاب السياسي، تلحظ أن الغرض الأساسي منه ليس الإقناع والجادلة، وإنما الخضوع والانصياع، ويسحب آلن غولد شيلغر، ويستلزم الخطاب السياسي السلطوي بنية هدمية لفهم معناه، ومن ثم فوحدتها قمة الهرم السلطوي تحصل على المعنى الحقيقي والكامل، فيما لا تحصل القاعدة الجماهيرية إلا على انعكاس باهت له، وهكذا لا يسقى أمام الآخرين سوى أن يقلوا بالعلاقة المحدودة التي تصلهم، أو ما تبقى لهم من فتات المعرفة!!.

وبنها تتعدد انتطاط السلطة، وأشكالها تتعدد أيضاً طرق اشتغال التسلط داخل بني الخطابات والسلطات بهذه، فالسلطة الدينية، وبصورة خاصة، يمتاز خطابها بالطابع الأحادي حيث لا حقيقة تعلو فوق رغبة مرجعيتها، الأمر الذي دفع فوكو لأن يقول ذات مرة: آه! لقد أصبحت الحياة الآن أحد أغراض السلطة!!، ومن ثم، يجب التخلّي عن الطرح السلطوي لخطاب السلطة والذي ثُبّت به أجهزة الدولة فقط وكان الخلايا الاجتماعية الأخرى بريئة منه!!.

ومثل هذا التنظير الذي نتباهى هنا لظاهرة السلطوية في المجتمع إنما يرمي إلى التثقيف عن بناء بنيات السلطوية وعن السبيل الكفيلة بإصلاح: إصلاح البنيات العملية التي تهيكل العمل اليومي في جميع الفضاءات، ومن ضمنها الخطابات المناهضة والتي تسعى لإيجاد بديل لتسلط الخطابات المهيمنة: فكيف ينشأ التسلط الخطابي؟ وما مدى انعكاس ذلك في سياق تنميته لفضائل المجتمع وطبقاته العاملة؟ وما موقع الرعية من هذا الخطاب السلطوي؟ وكيف نشأ في المقابل من ذلك خطاب إنساني تثبيّر به المتصرفون في الفقهاء والفلسفه في الفضاء الإسلامي!!.

وأعْنَ الْأَمْرِ أَنَّ الْمُتَسْلِطَ يَسْعِيْ دَائِمًا وَابْدَا لِفَرْضِ آرَاثَ/أَحْكَامَ عَلَى جَمْعَوْ الجَمَاهِيرِ، وَيَنْدِلُ أَنَّ تَقْوَامَةَ الْآخِرَةِ تَسْعِيْ إِلَى التَّعَاهُدِ/التَّاخِذِ مَعَهُ وَإِعْجَابِهِ بِالْأَسْتِسْلَامِ كُلِّيَّةً لِإِرَادَتِ الْمُتَسْلِطَةِ فِي حَالَةِ الْتَّبَعَيْ الشَّامِلَةِ: وَفِيمَا يَعْظِمُ الْمَقْهُورُ أَمْرَ الْمُتَسْلِطَ الْمُسْتَبْدِ يَنْهَا اعْتِباَرَهِ لَذَا، فَلَا يَرِيْ فِي الْأَوَّلِ سُوَى نُوْعَ مِنَ الْإِنْسَانِ أَقْلَاقَ الَّذِي لَهُ حَقُّ الْسِيَادَةِ، وَلَا يَرِيْ لِنَفْسِهِ سُوَى فَضْلَيَّ الْمَهَانَةِ وَالْخُنُوقِ!!.

ومن هنا، تبرّز حالات الاستزلام والتزلف والتقرّب، ويتحدد الاعتبار الذاتي انطلاقاً من درجة القرب من المسلط المستبد، كما لو أن الاستكناة والمهانة جزء من طبيعة العوام!! حيث تتفرّس في نفسيّة الجماهير مشاعر الخوف والهلع، حالة من عدمية الوعي التي خلقتها السلطة، كل بساطة قائمة. وفي كل الأحوال تتطلّب مثل هذه الجماهير الفقيرة في حالة من السكون القاتل الذي يخيم فوق الرؤوس ولا تقطّعه سوى فقاعات تفرّد فردية، لا تليّث في الأخرى أن تغيب، مخلفة فراغاً مزيّداً من الاقتضاء باستحالة الخلاص!! فكيف ينظر الخطاب الفلسفى والسلطوى للعامة؟ وما هي محددات وأساليب تلك النّظرّة وما لاتها في دنيا الواقع؟!!.

يمكن القول: إن كلا الخطابين، الفلسفى والسلطوى، يعبّيان من التمييز في النظر إلى الناس وعدم المساواة فيما بينهم. فعلى مستوى الخطاب الفلسفى،

أدب ونقد

يكفي ما كتبه أرسسطو في كتابه "السياسة" من أن الفطرة هي التي أرادت أن يكون البربرة بعيداً للاليونان، وأن الآلهة خلقت نوعين من البشر: نوعاً رفيعاً زودته بالعقل والإرادة، وهم اليونانيون بطبيعة الحال، ونوعاً آخر لم تزوجه الآلهة إلا بالقوة الجسقانية وما يتصل بها، وهم البربرة، من غير اليونانيين. وأن الآلهة قد شاءت أن يكون التقسيم على ذلك النحو، ليُسند البربرة التنصير الموجود عند اليونانيين، الأمر الذي يستوجب أن يظل هؤلاء عبيداً مستخرين لخدمة الجنس الأرقى، ذي العقل الرشيد!!.

وللأسف الشديد، ظل هذا الخطاب سائداً لفترات طويلة في التاريخ، مُجلِّياً في أشد الممارسات شوفينية، فعندما أقر الإسلام التقى معياراً للمفضلة بين الناس، كانت شريعة روما هي السائدة في بلاد الشام، وفي ظلها، كان الناس يقتسمون إلى أحرار وغير أحرار، والأحرار بدورهم ينقسمون إلى طبقتين: أحرار أصالة، وهم الرومان، وأحرار غير أصالة، وهم اللاتينيون، وهؤلاء بدورهم كانوا أربعة أنواع: الأرقاء، والمعنقون، وانصاف الأحرار، والأقنان التابعون للأرض. وفي السياق ذاته، كان الأحرار الأصالة يتمتعون وحدهم بكافة الحقوق السياسية والدينية، فيما يتحرم غيرهم من مباشرة العمل السياسي حتى ولو كانوا أحراراً غير أصالة!!، ومن ثم، طبع الخطاب اليوناني الفلسفى في نفسيات السلطة أن عوام البشر أخساء بالطبع وأنهم خلقوا من طبيعة ترابية بحتة، وأنهم أقرب إلى الأعماء!! شُتُّت حُجَّياتهم في المالك والمشرب والتسلل ليس إلا؛ لدرجة أن كان اليونانيون ينفرُون من الأعمال اليدوية ومن يقومون بها، ويرونها أمراً خليقاً بالوضعاء من العبيد والإماء!!، ومع انتصاف القرن الثالث الهجري، تبلورت فتنتان من مثقفى الإسلام شغلتا القرون اللاحقة وهما: المتصوفة والفلاسفة، وفيما كان الأقطاب يعبرون عن البهج الأشد تكاملاً للتضيوف في منحاج الاجتماعي والسياسي، كان الفيلسوف متعالياً على الخلق قرنياً من السلطة بعيداً عن الناس في الوقت الذي يفترض فيه المثقفة الفلسفية أن تتلبس أرقى حالات الوعي الاجتماعي.

وفي المقابل من ذلك، ظل الفقهاء وال فلاسفة يغلوون على سياسة التمييز بينهم كطبقة علياً في هرمية المجتمع الإسلامي وبين العامة من الرعية فيما استمر التصوف الإسلامي مرئياً إلى هذا المسلك، التحيز للطبقات الدنيا، دون الفلسفه، زِيماً لأن الأصل المنشاوي الذي قامت عليه الفلسفه الإسلامية قد ضاهم بذوقه في إقصائه عن قضايا الجمehون أو لأنها قد نشأت، في الأساس، وترعرعت في كنف السلطة ورعايتها. ومعلوم أن كل سلطة قائمة إما أن تتشتم إلى أنظمة الاستقرار السياسي، أو أن تبقى مستطلعة فتشتم إلى أنظمة الفقرة والشوخلات الفجائية حتى على مستوى خطابها السياسي؛ ولا أدل على ذلك مما يسود الخطابات السياسية المعاصرة من تحقير الشارع العربي ثانية أو كيل قصائد المدح فيه ثالثة، إنما

أدب وفق
فما مصدر التسلل الذي يحكم علاقة ممثل السلطة بالريعية في كل الأحوال؟

واقع الأمر أن مصدر التسلط إنما ينبع في الأساس بسبب أن عملية السلطة تفرز تناقضًا في مصالح القائمين بها والمعاملين معها. ومن هنا، يكون تسخير وتوظيف الأشخاص والمؤسسات التي تأسست بفعل وعي السلطة ذاتها، أو بفعل الوعي الفردي لمن ينده مقايد الأمور. وبديهى أن يكون وعي السلطة منحازاً لها لا يهمه بناء الدولة بقدر ما يهمه بناء السلطة، بل إنه يرى غالباً في بناء الدولة، كمؤسسات مجتمع مدنى بلغة العصر، قيادة يقيد السلطة ويحد من صلاحياتها!!. وليس غريباً إذًا أن يحول مثل هذا الخطاب دون تلور أية خطابات أخرى من شأنها أن تسبّب بساط السلطة من تحت قدميه بل إنه يسعى لاحتقار الخطاب الإعلامي على سبيل المثال ليستحوذ بمفردته على المعلومة ويوظفها لصالحه.

فالوعي الفردي وعيًّاً آثارني بطبيعته يهدف أولاً وأخيراً إلى تحقق مصلحته الخاصة، وهو لهذا السبب يختزل الدولة في السلطة فيتقن في بناعها (بناء السلطة لا الدولة) وفي قوة مؤسساتها الاستخباراتية/الأمنية وفي مدى سيطرة رجالها ولأنهم واستبدادهم بالرأي والمشورة تماهياً مع المتسلط والمتصبّب والجاه والسلطان.

وليس غريباً كذلك أن يسود منطق الرعوية في فترات طويلة من التاريخ الإنساني حيث كان أغلب الملوك يتظرون إلى العامة إما باعتبارهم قطليعاً من الغنم، أو باعتبارهم مصدر تهديد للسلطة القائمة. ومن ثم كانت فكرة الدولة تقوم أساساً استناداً إلى حاجة المجتمع للأمن، فكانت تعرف قديماً بالدولة الحارسة. وفي سبيل تأكيدها لوظيفتها هذه استعانت السلطة العلاقة الحاكمة للراعي والغنم!! وبديهى أن كل من يخرج عن حدود القطيع، تلك التي يرسمها الراعي بالطبع، تطاله عصا الأخير وما أطولها وأقساها!!.

وقد ساهمت الأديان السلطانية التي نشأت مبكراً في الإسلام، في تأكيد وتازيل وتأييد مثل هذه العلاقة. ففي كتابه إلى الحسن البصري بشأن قول الآخر بالقرن، يقول الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان: "وقد عرف أمير المؤمنين أن الجمهوّر الأعظم والسواد الأكبر من حشو الرعية وسفالة العامة!!، فمن لا نظر له ولا رؤية هم أهل جهالة بالله وأهل قدسوس لضعف آرائهم ونقص عقولهم...يؤمنون بالقدرة". بل إن ثامة بن الأشرس، أحد أعمدة المعتزلة، كان يعتبر العامة "أئمّاماً"!! . وهو قول يتم عن نظرة السلطة لرعاياها وكيف أنها، حتى وإن توددت إليها في بعض خطاباتها تحت ضغوط ما، لا تنفك تنظر إليها باستعلائية أو كقطيع لا يقوى على حراسة نفسه وليس له من نعمة العقل والرشاد أدنى نصيب!!.

ففي نظرة السلطة لجموع الخلق ثمة مراتب ثلاثة: إذ تنظر إليهم إما باعتبارهم مجرد أدوات، أو باعتبارهم مصدر عبءٍ لا يطاق، أو باعتبارهم عقبة في سبيل تحقيق مصلحتها الخاصة. وغالباً ما تتعامل السلطة مع مواطنيها، ليس باعتبارهم كياناً مستقلاً وإنما باعتبارهم مجرد أداة، أو عقبة، أو عبءاً وحملها زائداً عن

آدَبٌ وَفَقْدٌ

الحاجة.

فالناس/الأدوات، ليسوا في نظر السلطة سوى مادة رهن تصرفها، يتم التلاعب بهم وبمصايرهم لخدمة سطوة السلطة وتوطيد أركانها، أو تأزيل وجودها في صراعها مع السلطات الأخرى. فهم بمثابة وقود الحروب والمعارك يطلقون بدلًا عن السلطان طعنة سيف أو ضربة رمح تحت دعاوى من قبيل الموت في سبيل الوطن!!، وهؤلاء دائمًا ما يزيج بهم المستبد في الحروب أو يستخدمهم للترويج لعوذه وعلوه مقامه، في مختلف عمليات التبجيل الزائف، ولا أدل على ذلك من توظيف السلطة للمثقفين والإعلاميين!!.

والناس/العقبية، هم من يمثلون مصدر الخطر والتهديد الحقيقي أمام كل سلطة قائمة، وليس بالطبع على كيان الأمة!!، وهم الذين يشككون في شرعية المستبد ومشروعية ممارسته. وفي المقابل تنظر السلطة للصنف الثالث، الناس/العقب، باعتبارهم شرائح زائدة عن الحاجة في مجتمع الخُسُن، على حد تعبير مارتن وشومان، حيث يستحوذ خمس السكان على معظم الثروات والخيرات ولا يتربون للأخmas الأربعة الباقي إلا الفتات!!.

هكذا تنتظر السلطة لعامة الخلق كعب، لا يحتمل على قلبها، فقط الكبلة البشرية المكررة دائمًا وأبداً، والتي لا لزوم لها بنظر السلطة، تضيق الأخيرة بوجودها فضلاً عن مطالبتها وحقوقها. ويكتفى التدليل على ذلك كيف تنظر معظم السلطات العربية إلى شبابها بهذا المنطق بدلًا من أن ينظروا إليهم كفرصة سانحة لبناء المستقبل وكرصيد استراتيجي لخلقه وصيانته، باعتبار أن الموارد البشرية ورأسمال البشر يشكل ٦٤٪ من عناصر الإنتاج والتنمية.

ومن هنا يغترب المثقف "الأداة" عن ذاته وربما عن مجتمعه برمته!!، ويحسب آلفن جولدتر، تقد بعض العوائق حائلًا دون تحقيق فرص أعلى للحراك الاجتماعي Social Mobility لهؤلاء المثقفين، ممهدة لنوع من الاغتراب السلبي يتجسد، فيما يطلق عليه عبد الله العروى "الخبراء الضئيلة بالحياة العامة"، حيث يتعالى المثقف عن قضايا الشارع ويلوذ بقضايا السلطة أو قضاياه الفكرية متربعاً عن المشاكل الحياتية بدأوى تفاهتها، وذلك عين ما تريده السلطة للمثقف، أن يكون غير ذي صلة بقضايا الجمهور - باستثناء تلك التي يهمها الإطلاع عليها - ما دام يمتلك سلطة الهيمنة على العامة، وما دام يستطيع مستعينين ومربيدين وأتباعاً.

وهكذا تابع فلاسفة الإسلام مقولات أرسطو فراحوا يحذرون على المستوى النظري من الكلام في دقائق الفلسفه وعلم الكلام أيام العوام!! في الوقت الذي توطدت فيه علاقة المتتصوفة بال العامة وللدرجة التي صر فيها أبو طالب المكي في كتابه "قوت القلوب" بأن الأيدال إنما انقطعوا في أطراف الأرض واستترموا عن أعين الخلق لأنهم لا يطيقون النظر إلى علماء

آدب وآدف العصر ولا يصيرون على الاستعمال لمثقفي هذا الوقت، وأنهم يفضلون العوام على المثقفين لأنهم لا يموهون في الدين ولا يغرون المؤمنين ولا يدعون أنهم

علماء، اذا فهم (العامة) إلى الرحمة أقرب ومن المقت أبعد!!.

ذلك أن التضوف، بمنحاه المعارض للسلطة، الزائف فيها، المترفع عن الرئاسة، والمعاطف مع العامة، إنما تشكل بوصفه نقيراً لسلطة الدين كما مثلاً فقهاء السلطان، وقد استطاع المتضوفة أن يكونوا بمثابة الوعاء الذي أرواحاً غير تعبوية في جعبته؛ كما أدى انفتاحهم وتفاعلهم وتساختهم وترعرعهم الإنسانية التي يمتازون بها عن غيرهم، إلى تسرب التضوف وتقليل مبادلة في النقوش على نطاق واسع، حتى شمل هذا التسرب طوائف كانت مهمشة في المجتمع الإسلامي، محترقة على الأخص في الخطاب السياسي والثقافي، كالشطارين والعنائرين والفتاين، فمن لا حظ لهم إلا في التوبيخ ولا نصي布 يخصهم إلا من التبرير!!.

وفيما كان فقهاء السلطة ومؤرخوها ينتعون العامة باشد الأنفاظ تحيراً، وإلى الحد الذي قرر فيه الطرطوشى، في الخواتم والبداع، أن "شقق الرعام فساد الدنيا" وتفقه السفلة إفساد الدين!!، وفيما كان فقيه السلطة مبتعداً عن الناس وشواهدهم بتعاطيه والسلطة القائمة، كان الولى قريباً من الله قريباً من الناس. وقد باتل ابن مسرة الأندلسى في "شقق العوالم حتى بلغ فيهم مبلغ الحكيم في أمره، الأمر الذي أثار فقهاء السلطان ضده، إذ "ذُعر أهل السنة وتوقعوا منه البلية"، فيما يذكر ابن خيان في المقبس!! ومن ثم، تأمروا عليه عند الخليفة الأندلسى وزعموا بأن له شبهة بالهوى وأنه يمثل خطراً على الدولة فارسل في طلبه غير أنه مات في الطريق.

وفي الواقع، لم يكن خوفه هو إلا من أن ينال أولئك الرعام، على حد تعبيرهم، حظاً من العلم، فقد كانوا في كل الأحوال يمثلون مرجعياتهم الدينية وقت أن يتعلق الأمر بفتوى سلطانية، وإنما كان جل خوفهم من طبيعة العالم الذى يلقى الولى على مسامعهم وما يفضى إليه من نتائج تهدى طبيعة موقفهم في بناء السلطة وهرميتها، وما يتعلق بإعادة ترتيب القوى العاملة في الإسلام وفق الإلهام الصوفى. فكيف يقبل فقيه السلطة معطيات الولاية الصوفية وهي تسحب ثالوث السلطة والزقة والمكانة من تحت قدميه وتقذف به تحت حداء الولى؟ وكيف يقبل مؤلاء الخطاب الصوفى الذى يخاطب مؤلاء الرعام؟! قائلاً لكل واحد منهم "فيك انطوى العالم الأكبر"؟!

وأسرعانـاماً نـشـأـلاـجـقاـ ما يـعـكـنـ تـسـقـيـةـ بـاـخـطـابـ الصـنـوـقـ الشـفـقـيـ؛ نـظـرـاـ لـاـرـتـباطـ المـتـضـوـفـةـ بـاـلـأـوـسـاطـ الـحـضـرـيـةـ الـمـسـلـوـقـةـ؛ وـبـاـلـفـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ الـمـهـمـشـةـ؛ وـبـلـاـكـ الـذـينـ لاـ يـسـتـطـعـونـ التـسـوـاصـلـ؛ إـنـ اـمـتـيـازـاتـ الـطـبـقـاتـ الـيـسـرـوـلـةـ (ـكـاـلـجـانـ، وـمـلـاكـ الـأـرـاضـيـ، وـالـشـفـقـيـنـ)ـ الـرـتـبـيـنـ بـعـدـ اـنـفـاسـةـ الـسـلـطـةـ أوـ الـخـيـرـيـنـ؛ مـنـ قـبـلـ الـأـقـرـاءـ وـتـصـيـرـيـنـ الـأـدـباءـ؛ وـفـيـمـاـ بـعـدـ تـطاـرـتـ عـلـاقـتـهـمـ بـاـلـطـبـقـاتـ الـكـاشـلـةـ بـعـدـ الـقـرـنـ الـحـالـيـ عـشـرـ الـيـلـاذـيـ بـاتـجـاهـ رـيـطـهـ بـاـلـطـبـقـاتـ الـخـيـرـيـةـ؛ وـالـخـارـجـةـ،ـ لـسـاءـ،ـ وـبـعـدـ رـيـطـهـ بـاـلـجـمـاعـةـ الـفـتوـحـةـ،ـ وـالـغـيـارـيـنـ؛ إـنـ أـكـنـ لـاـ نـعـلـمـ وـجـوـدـ طـبـقـةـ صـوـفـيـةـ اـرـسـقـرـاطـيـةـ،ـ وـأـدـ وـقـدـ،ـ وـالـتـيـ أـخـلـىـ الـخـلـافـهـ،ـ رـاحـ الـخـلـاجـ يـقـطـنـ بـاـلـتـاسـ وـيـعـاـشـ اـبـنـيـ الـبـنـيـ،ـ وـمـنـ فـمـ،ـ

آدـ وـقـدـ

ـ وـ اـسـتـشـفـرـتـ الـسـلـطـةـ الـخـلـاجـ فـقطـهـ شـرـ قـيـمةـ ■

أغنية إلى الثورة

[هداء]

إلى نيلن القبروانية
الظامنة أبداً .

السمّاح عبد الله

بهذه القول

من تعب من الفكر وقف حيث تعب ، فممنهم من وقف في التعطيل ، ومنهم من وقف في القول بالعلل ، ومنهم من وقف في التشبيه ، ومنهم من وقف في الحيرة فقال لا أدرى ، ومنهم من عشر على وجه الدليل فوقف عنده فكلّ عنده . فكل إنسان وقف حيث تعب ، ورجع إلى مصالح دنياه وراحة نفسه وموافقة طبعه . فإن استراح من ذلك التعب ، واستعمل النظر في الموضع الذي وقف فيه مشى حيث ينتهي به فكره إلى أن يتعب فيقف أيضاً أو يموت .

ابن عربي

أدب ونقد

المشهد الأول

ينفتح الستار على المرأة والرجل ، منزويتين ، كل في ركن في مواجهة الآخر ، من الواضح أنهما في حالة هزال وضعف كاملة .

(تقف المرأة ، ترتجع وتتجه ، تلتفت إلى الرجل ، الذي يبدو وكأنه نائم في قعده ، تهتز كتفيه ،

فينتهي)

المرأة :

هل حان موعدنا ؟

الرجل :

أظنه اقترب

المرأة :

أنظر من الكوكة . حتى

، نعرفَ الوقتَ

(يتسلد الرجل على الحائط ،

ويشب برأسه حتى يصل إلى

الكوة ، من الملاحظ أنه يبذل

جهوداً كبيرة)

الرجل :

، الغبار صار عاليًا

، ويمنع الرؤية

لعله أصبح عشرين ذراعاً

المرأة :

هيا

، لنبدأ الغناء

مكانٌ متسعٌ ، خاوي تماماً ، ليس فيه أي شيء ، صخرة هنا ، وحجارة هناك ، الحوائط تراياية متهاكلة ، وثمة كوةً لمعرفة الوقت ، المكان تغلبه ظلمةً ما ، رمادية ، ليست سوداء ولا داكنة ، وإنما تسنم ببرؤية تفاصيل المكان ، وسلامح الشخصوص

الزان

زمانٌ ما .

ليلٌ دائم .

الشخصيات

المرأة

الرجل

الأب

بلا ملامح تقريباً ، بلا عمر ، منكوشو

الشعر ، يرتدون ملابس مهلهلة من الجلد

البدائي لستر العورات فقط ،

الرجل والأب يغطى وجهيهما الشعير ،

ولحيتها طولitan وقدرتان ، من الواضح

أن شخصيات المكان معزولة تماماً عن

الواقع .

أدب ونقد

أدب ونقد

(يمسك الرجل خشبة مجوفة)
ومثقوبة ، كانها آلة نفع
المرأة :
ليس لدينا غيره
الرجل :
بنفس فيها ، فتصدر الأحان شجنة ،
بتكتيّة المرأة بظهرها على أحد
الحواتط ، ممددة ساقها اليميني ،
وعاقدة يديها على ركبة ساقها
اليسرى المثنية ، على إيقاع الألحان
تفنى المرأة ()
يا أيها النهار
يَا سيدَ الشَّمْسِ وصَاحِبَ الْمَطَارِ
يَا أَجْمَلَ الذُّكُورِ
يَا رَبِّ الْفَرَحِ
حَطَّ عَلَى حِيطَانِ هَذَا الْمَطَرِ
هَذَا الْمَكَانُ مِنْ أَعْوَامِ
يَلْقَهُ الْفَبَارِ
وَخَاصَّتْنَا الشَّمْسُ وَالْأَنْهَارُ
وَجَسَّمْنَا مَعَ الظَّلَامِ صَارَ يَابْسَا
وَوَجَهْنَا
أَصْبَحَ عَابِسَا
وَأَكَلَ الْجَوْعَ الْكَبَارَ وَالصَّغَارَ
وَطَوَقَ الْجَفَافَ حَوْلَنَا
وَسَكَنَ الْخَرَابَ دُورَنَا
وَطَالَ الانتِظَارُ
يَا أيها النهار
(يلقي بخشبيه المجوفة في يأس)
قد جف حلقى
لم أعد أقدر أن أواصل العزف
، وذلك النهار لن يجيء
، وندىا

لكتنى لا أستطيع أن انفع
، مرأة أخرى
، لرجـيـة الأمـرـ إلى ميعـادـناـ التـالـىـ
حيـنـتـلـ

اـكـونـ قـدـ اـعـدـتـ نـفـسـىـ لـلـحـنـينـ فـىـ
الـأـلـاحـانـ
، مـثـلـمـاـ يـجـدـرـ بـالـنـهـارـ
الـمـلـأـةـ :
إـذـنـ

أـنـظـرـ مـنـ الـكـوـةـ حـتـىـ نـعـرـفـ الـوقـتـ
(بلـهـفـةـ يـتـسـنـدـ عـلـىـ الحـاطـ، وـيـشـبـ
برـأـسـهـ حـتـىـ يـصـلـ إـلـىـ الـكـوـةـ)
الـرـجـلـ :
لـقـدـ حـانـ
، وـأـصـبـغـ الـغـبـارـ عـالـيـاـ
، عـلـىـ اـرـتـقـاعـ خـمـسـيـنـ ذـرـاعـاـ
الـمـلـأـةـ :
حقـاـ

أـنـ ظـامـنـةـ أـيـضاـ
، لـتـشـرـبـ الـأـكـنـ
(تـخـرـجـ مـنـ جـلـدـتـهاـ الأـيـسـ قـارـوـرـةـ
الـمـاءـ، تـرـفـعـهاـ وـتـنـزـلـ قـطـرـةـ فـىـ فـمـهاـ ،
تـبـتـلـعـهاـ ، وـتـنـزـلـ قـطـرـةـ أـخـرىـ ، تـبـتـلـعـهاـ ،
وـتـجـشـاـ، يـقـرـبـ الرـجـلـ مـنـهـاـ، يـجلسـ
عـلـىـ مـقـعـدـهـ، وـيـرـفـعـ رـأـسـهـ فـىـ اـتـجـاهـهـاـ ،
فـاتـحـاـ فـمـهـ، فـتـقـرـرـ لـهـ قـطـرـةـ قـطـرـةـ ،
يـمـرـرـ يـدـهـ عـلـىـ مـعـدـتـهـ، يـقـومـ ،
وـيـتـجـولـ فـيـ أـرـجـاءـ الـمـكـانـ، ثـمـ يـلـتـفـ
الـهـاـسـنـاـشـاـلـاـ)

، وطرياً ،
، سأغير الكلام بعض الشيء
، سأقول للنهار كلماتٍ أخرى برأي
، غير ما اعتدنا عليه
، مثلاً ،
، أعطيه وصفَ أحد الفرسان
يشق ذلك الغبار
حاملاً في جبيه الشمسَ
، وفي كفيه غيمتين
وحيثما يدنو من المكان
، سوف يرمي غيمتيه في الفضاءَ
، وقبيل أن تلامساً الأرضَ
سيخرجُ السيفَ
، يشقّ الغيمتين في بطنهما
، فتهطلان
لا يأس لو أضفت لحنةً جنسيةً على
تلامسِ السيف
، ببطن الغيمتين
، لن يكون ذلك التلميح واضحاً
، وإنما ،
، سأخذُنَّ الصوتَ
، وأغمضُ العينين
، مع تنهيدةٍ
، وبتحمّل خفيقةٍ
، وحركات راحتى
، والنهايَ مثلاً كانت تقولُ أمى
يفهمُ قصدنا
، من غير أن ثورج
الرجل: **ذ - وفـ**

أدب ونقد

الرجل :

ويعد أن ينفد ماء هذه القارورة

ما الذي سيحدث ؟

المرأة :

سيقبل النهار

و قبل أن ينفد ما ونا

، ستهطل الأمطار

الرجل :

(منتها)

أين أبونا ؟

، عله لم يتبه إلى موعد قدرتنيه

المرأة :

، قد سمعت منه

، لا يريد أن يموت

لذا

علقته منذ الصباح فوق الشجرة

العجوز

ربط رجليه بفرعها

، وكان يضرب الجذع براحتيه

، مثل قطة

، ويبكي

، وهو الآن مدللي

الرجل :

، هل صارتني بانني حفرت حفرة

على مقاسه

، لأجله

، وأنها جوار أمتنا ؟

المرأة :

لقد فعلت

أدب وفقر

، بل زيت في عينيه أن أمي عندما
فاحتها

، بفكرة الموت

، ارتضت

وها سبعة أعوام على رحيلها

، مرث

، ولم نزل نذكرها

الرجل :

وهل تظنين بان صلبه يمكن ان يقتنه

، بالموت ؟

المرأة :

إن لم يقتن

منعت عنه الترتين في الغداء

، والقرقوشة التي يبلها بقطرة المياو

، في العشاء

وهكذا

حتى يموت من تلقاء نفسه

الرجل :

(بفرج غامر)

ساعتها

، تزید حصتنا في الغداء والعشاء

المرأة :

(نظارة إليه بتذر)

، بل تزید حصتي وحدى

الرجل :

(مطلعنا ، والرعب بايد في عينيه)

نعم

وانما قصدت أن أقول

(بصوت أكثر انخفاضا)

الرجل : إن تمرت لست كثيرتين ، مثل تمرتك ، داما ، تكونان كحبتي حصى ، المرأة :

أنظر من الكوة حتى نعرفَ الوقت
الرجل : تكون قد اقتربت منه ، تشده من شعره ، رافعة رأسه إليها كلماك الشثار لا يروقني ، ووجهك القبيح لم أعد قادرٌ على احتماله ، تسحب يدها من شعر رأسه ، فيسقط على الأرض ، تواصل حديثها بصوتٍ جهوريٍ قرار من هذه اللحظة يا صديقي ، تمرتاك سوف تصبحان تمرة واحدة (يشهد الرجل مرتعباً ، فتواصل المرأة تلاوة قرارها)

المرأة : قدر علا ، وصار بارتفاع سبعين ذراعاً ، يجلس في إعياء (تسحب يدها من شعر رأسه ، فيسقط على الأرض ، تواصل حديثها بصوتٍ جهوريٍ قرار

(ترفع حجراً معقوفاً ، وتخرج من تحت قرقوشة صغيرة ، بحجم ورقة الكوتشنية ، وترش عليها قطرة من قارورة الماء ، ثم تنفس فيها وتبداً في قضمها ومضغها بثهم ، ثم بتان ، ثم بظاذ ، بينما ينهار الرجل في أحد الأركان ، واضعاً يديه على ركبتيه ، يبدو كأنه يتضائل ، تلتقط المرأة للرجل مستفورة) هل حان موعد العشاء ؟

الرجل : أذهب وقد



(تخرج من تحت الحجر المعقود
 القرقوشة الثانية ،
 وتكرر ما فعلته بالأولى ، وتبدا في
 مضفها بهدوء ،
 واستمتع ، يبدأ الرجل يزحف إليها
 على يديه وركبتيه ،
 في مذلة واضحة، تنتهي من القرقوشة
 الثانية ، وتقول)
 وهذه قرقوشتك
 صغيرةً أيضاً
 ، وما أزال جائعة
 (تخرج القرقوشة الثالثة ، تكرر
 الطقوس ، وتضفها ،
 ولكن هذه المرة يتلذذ بطيء ،
 واستطعام هادئ ،
 الرجل يدور حولها في وضعه الراحت
 ، متظراً أن
 تلقى إليه بقطعة ، مع آخر قطعة
 تضفها من
 القرقوشة ، تتمت باستمتاع وكانها
 تخاطب نفسها)
 ما أجمل القرقوشة التي كانت نصيب
 أبي
 حقاً
 ، لقد شعبت
 تتظر ناحية الرجل ، فإذا به مكوح
 في أحد الأركان ،
 بعد أن فقد الأمل نهائياً في آية
 قطعة ، تخاطبه
آدَبٌ ونَفَقَ
 فيتضاءل ويزداد تكؤراً ، يبدأ في

حالة خوف ،

تواصل المرأة بعد فترة صمت)

من هذه الليلة يا رفيقي

، وأنا

، نبيحة

، وشجرة

، وترية شققها انتظار البَلَ

، لا الجفاف

(تسترخى في وضعٍ انشوئي مثير)

وتقول له)

ألم تدعني منذ عام

، أنتي أنا وانت سوف نقضى ليلة

دافئة ؟

الرجل :

(في انهاك تام)

نعم

، انكر انتي وعدت

المرأة :

(بدلال)

هيا إذن

، فاتنى أكاد احرق

الرجل :

(برهبة ورعب باذين)

لا تستطيع

المرأة :

(ناظرة إليه بتذمِّر ، ولكن في رجاء)

(

لا تستطيع

، كل مرة لا تستطيع

أدب وفقر

ستار

ماذا ت يريد أن تفعل بعد كل ما فعلت

؟

عشَّتْ كثيراً

، وترُوِّجَتْ

، وأنجبَتْ

كنتَ في هذا المكان

عندما كان به عشرون رجلاً وامرأةً

، وكان كل رجلٍ

، يأكل وحده أربعَ تمراتٍ

، ويستمتع بالنهار

كان النهار يملأ المكان

وكنتَ تستطعي أن تجلسَ في الشمسِ

تمَّتْ رجليك

، لتشريا منها

، وتمتحاك خذلًا حلوًا لذيذًا

، يتعشّى في حنایالك

، فتسترخي

أما اكتفيتْ :

اما شبعتْ ؟

الرجل :

(متهالكاً)

أريـد تمرة أخرى

، وقطـرة واحدة

، كـى أـستطيع أن أـقبلـك

المرأـة :

(باستهزـاء وهـي تـقلـدـه)

كـى أـستطيع أن أـقبلـك

(تواصـلـ حـديـثـها كـالـحـالـةـ)

إـنـي أـريـدـ أنـ تـفـيـ بـوعـدـكـ القـديـمـ

المثلثة الثاني

المكان نفسه ، في المنتصف تجلس المرأة ، وأمامها الرجل ، وعلى مسافة منها يجلس الأب الرجل والأب في حالة إعياء وانهاب تامة ، غير أن الأب يكاد يشرف على الموت الأبا :

(بصوت يكاد لا يخرج منه)

أـريـدـ قـطـرةـ وـاحـدةـ فقطـ

أـبيـ شـفـقـيـ

، ليـ يومـانـ لمـ آكـلـ ولمـ أـشـربـ

لـتـزـحـميـنـيـ ياـ بـيـتـيـ

الـمـرأـةـ :

(ضرـبـ بـفـرعـ الشـجـرـ عـلـىـ رـأـسـهـ)

مـنـ جـلـسـتـ مـعـنـاـ

، وـأـنتـ لـأـتـمـلـ مـنـ تـكـرارـ ذـلـكـ الـهـرـاءـ

، ليـتـنـيـ ماـ جـتـ بـكـ

ليـتـنـيـ تـرـكـتـ جـسـمـكـ العـجـوزـ فـيـ

الـغـيـارـ

لـكـ تـمـوتـ مـصـلـوـبـاـ

، وـحـيدـاـ

، نـاشـفـاـ

، عـلـىـ فـروـعـ الشـجـرـ النـاشـفـةـ العـجـوزـ

(تعـاوـدـ ضـرـبـهـ مـرـأـهـ أـخـرىـ)

إـنـ لـمـ تـكـنـ مـلـتـ مـنـ تـكـرارـهـ

، فـقـدـ مـلـتـ مـنـ سـمـاعـهـ

أـدـبـ وـفـقـ

، ومطر
، وخشب
، ونار

وعندما كان يجينا النهار

(تنظر لأيها باشمئزاز وتخاطبه)

إذا وافقت أن تموت

أعطيك تمرة

، وقطرتي ماء

، وقرقوشة

الأب :

(في إنهاك تام)

موافق موافق

المرأة :

إن عاندت

الأب :

كل ساموت

(تخرج من جيب جلدتها الأيمن تمرة ،

تدقق

النظر فيها ملياً، وتقول)

، تمرة كبيرة

، وأنت مكذا أو مكذا ميت

(تعيدها، وتخرج غيرها ، أقل حجماً ،

ينهض الرجل

مستنداً على الحاط ، ويبدأ في الاقتراب

منهما ،

ترمي المرأة التمرة على الأرض ، فينقض

الرجل

ليخطفها ، فتضربه المرأة بفرع

الشجرة على مؤخرته ،

أدب ونقد

فتقع التمرة بجوار الأب ، الذي يمد يده
بسرعة ،
ويلقطها ، يضعها في فمه بلهفة ،
ويلتهمها ،

يستمد بعض القوة ليستد جسمه على
الحاط ،
ويعود أن يمضغها يقول)

الأب :
وعدتني بقطري ماء
، وقرقوشة

المرأة :
نعم وأنت
وافقت أن تموت

الأب :
نعم نعم
المرأة :

(تخرج من جيب جلدتها الأيسر
قارورة الماء ،

يبدأ الرجل في الدوران حول المرأة
، والأب ،

بينما ينبعط الأب على ظهره ، رافعاً
يديه
الاثنتين في لهفة ، وفاتها فمه على
آخره ،

تسقط المرأة قطرة في فيه ، وتقول)
القطرة الأولى
الأب :

إلى الأخرى
إلى الأخرى

الرَّأْيُ :

(تسقط قطرة الثانية ، مازال

الرَّجُلُ يَدُورُ

حولهِما ، تقول)

القطرةُ الْآخِرَى

(تعيدُ الْقَارُورَةَ لِجَبَبِ جَلْدِهَا)

الأَبُ :

(ينهض ، وكأنه استعاد بعض قدرته

عَلَى

الْحَرْكَةِ ، يمْدُ يَدَهُ إِلَيْهَا كَالْمُتَسَوِّلِ)

وَعَدَتْنِي أَيْضًا بِقَرْقُوشَةِ

الرَّأْيُ :

(بِحَسْمٍ)

آنَ أَوَانَ الْمَوْتِ

الأَبُ :

(مرتجفًا ، ومرتعباً)

أَمْهَلْيَنِي لِغَيْرِ

أَرِيدُ أَنْ أَكْمَلَ هَذَا الْيَوْمَ

لَنْ أَحْتَاجَ تَمَرَّةً

وَلَا مَاءً

فَقَطْ

أَرِيدُ أَنْ أَعِيشَ بَعْضَ الْوَقْتِ

الرَّأْيُ :

(تقدُّمُ إِلَيْهِ ، تَغْيِيرُ لِهْجَتِهَا ،

وَتَخَاطُبُهُ كَالْحَالَةِ)

الْمَوْتُ لَيْسَ سِيَّئًا كَمَا تَظَنُّ

فَعَنِدَمَا تَتَامَ فِي الْحَفَرَةِ

وَلِلْفَكِ الشَّرَابِ

سُوفَ تَاتِيكَ عَصَافِيرُ مَلَوَّثَةٍ

تَدُورُ حَوْلَ كَفِيفِكَ

لَيْسَ لَدَيْ أَيِّ شَيْءٍ أَخْرَى لِأَجْلِكَ

الأَبُ :

أَدَبٌ وَلَدٌ

المرأة :	وتتفضن الترابَ عن عيتيك
وكلفه اليسرى	وتطلق الزرقة الجميلة
، بها خبزٌ طرىٌ لا تبله بالماء	لتفيق
الأب :	وعلى مرمى البصر
خبزٌ طرىٌ لا أبله بالماء ؟	ستبتصر الجبل
المرأة :	الأجلِ الذي تناوى إليه هذه العصافير
وبعدها	الملوئنة
، سيهطل المطر	انهض
تشرب منه ملء راحتية	وسين ورائها
، سيكون حولك الماء	وكلما خطوت خطوةً إليه
، ولا تشربه	ستحسن أن الشمسَ من وراءه
، ويكون حولك التمرُّ	، تبدأ في الشروقِ
، ولا تأكله	الأب
الأب :	تبدأ في الشروقِ ؟
(يبدأ في السير وهو يردد كلامها	المرأة :
وراءها كالماخوذ)	وكلما اقتربَ منه
، حولي التمرُّ ولا أكله	، يبدأ النهارُ
المرأة :	الأب :
وبعدها	، يبدأ النهارُ ؟
سيحضر الرجلُ البهءُ	المرأة :
، امرأةً مفسولةً	، فاصعد الجبل
، يدعوكما للاضطجاع	فتمَّ رجلٌ يستقبل الموتى
، فوق فرشةٍ من القشّ	، بهيَّ
، وسقفي من مطر	، راتخ
الأب :	، وطيبَ الكلام
فرشة من القشّ	يمدَّ كفه اليمني إليك
، وسقف من مطر ؟	مملوءة تمرا
المرأة :	الأب :
نعم نعم	مملوءة تمرا

أدب ونقد



أدب وفقر

، قطرتان تعلقان في القارورة	وسقف من مطر
الرجل :	(تنظر لناية الأخرى ، وتوجه حديثها للرجل)
و ما العمل ؟	إذهب به
المرأة :	، وعد من غيره
ليس أمانا سوى أن ننتظر	الرجل :
الرجل :	هيا بنا يا آبتي
ننتظر النهار ؟	(يشده من يده ، ويمشيان معا)
المرأة :	نعم
، ننتظر النهار	ستار
لأنه لابد أن يجيء	
الرجل :	
(يضم ركبتيه إلى صدره ، عادقا	المشهود الثالث
يديه عليهما)	المكان نفسه ، الرجل والمرأة يجلسان متواجهين ، الإعباء متمنك منها .
فترة صمت	لا كلام .
(يرفع عينيه إليها ، وكانه	(كل فترة ينهض الرجل وينظر من
تذكر شيئا)	الكرة ، وبعد لجلس مرة أخرى)
هل العصافير ستوقظ الموتى ؟	الرجل :
المرأة :	ما زال موعد الشراب لم يحين
نعم	المرأة :
تنقر في أكتافهم	(تخطابه وهي غير ملتفة إليه)
، فينهضون	لم يبق غير شمرة وحيدة
، كي يسيروا خلفها إلى الجبل	ولا عشاء لي أو لك
الرجل ؟	الرجل :
والرجل البهء ؟	(مصعوقا)
المرأة :	والماء ؟
هناك لن تجوع	المرأة :
، أو تعطش	
، أو تصمدأ روحك الظماء إلى	

(يختفف التمرة ، يلتهمها ، يمضغ ، الجنس
 يمضغ ، يمضغ ، وعندما ينتهي الرجل البهء
 يخاطب نفسه) ، والتمور ،
 ، ليست كافية (تمدد جسمها في استرخاء أنشوية ،
 لكنها شهية جدا وتمرر يدها على بطنها ، تواصل
 وأخر التمرات حديثها هامسة) ،
 المرأة : وفرشة القشر ،
 (ما زالت تواصل نداءها الطامى ، وسقف المطر
 تعال ، (تنظر إليه)
 تعال وعدتني بحضن دافئ وقبليتين ،
 (يقترب الرجل من المرأة خطوة ثم يبتعد
 خطوتين ، الرجل :
 يدور حولها ، ثم يدنو منها ، يقمع
 بجوارها ، (متعثما)
 نعم وعدت
 يتحسس جسمها ، وفجأة ينتفض
 ويجري ،
 ممسكا بالقارورة ، تنتبه المرأة
 لسرقتها، تنهض ساستطيع
 خلفه يجرى من أمامها تلاحقه ، تنسك
 به ، المرأة :
 تشد القارورة منه ، يتثبت بها يدوران
 حول كلها كأنها وحدك
 وبعدها تعال ،
 بعضهما وهما ممسكان بالقارورة ، تقع
 القارورة (تمدد جسمها على الأرض في وضع
 على الأرض مكسرة ، ينبطحان على جنسى ، وتغاض عن عينيه ، تواصل
 بطئهما ، حديثها هامسة)
 يحاولان أن يمسقا قطرى الماء
 السائلتين هيا تعال ، الرجل : **أدب ونقد**

أدب ونقد

على الأرض ، لا يفلحان ، يستلقيان
على ظهرها مجهدين)
فترة صمت
(تقف المرأة ، ترفسه برجلها عدة مرات ،
يشن متوجعا وهو يتراجع ، حتى ينكون في
الركن ، تقف المرأة في مواجهته مواصلة
لومه وتائبه)
أفسدت كل شيء
أفسدت حتى لحظة الحلم الجميلة
الرجل :
كنت ظامناً جداً
، وكان حلقى يرتجف
المرأة :
أنا أيضاً شعرت بارتجاف الروح
، وبرد البدن
الرجل :
وكنت قد قدرت أن قطرة واحدة
تكفى لبلل
، الحلق
المرأة :
صار جسمى مثل ريشة خفيفه
، تصعد
، حتى آخر الفرج
، وتهوى
، لقرار الجرح

لا تبتغي منك سوى مس الأصابع
الرجل :
انتويت أخذ قطرة واحدة فقط
كى لا أموت
المرأة :
كنت أبيغى قبلاً واحدة فقط
كى لا أموت
أفسدت كل شيء
أفسدت كل شيء
الرجل :
(مهاتجاً وثاراً)
لتضطربيني
، لم يعد يهمتني
، ولم يعد يوujeعني ضربك لي
، ولم يعد يخيفني زعيقك الهاذر
ممّ أخاف ؟
، لم يعد لديك تمرة ولا قرقوشة ولا
قطرة
، ماء
المرأة :
(تغير لهجتها القاسية)
ما زال في يدي حلم
، سوف تحياه معا
ما زال في جنبي فرج
، سارشة على المكان
ما زال في عيني حبه
، سوف يحبونا
، ونشر الأمان
الرجل :

، ويعشق الأغاني (ياس لا نهائى)
ما زلت تخمين ؟
، لم يعد ينفعنا الحلم ولا الفرج ولا
الحب ،
، ولا الأمان ،
المرأة :
سيقبل النهار
الرجل :
(يقف من قعده)
لن يقبل النهار
من هذه اللحظة فلنجلس معا
ننتظر الموت
المرأة :
اسكت
الرجل :
، وحتى الانتظار لا يفيد
، فلا ذهب أنا للموت
، قد حفرت حفريتين بجوار حفريتي
أبي ،
، وأمى
، لي ولك
المرأة :
(بلهفة ورعب)
لا يا أخي
، لا يا حبيبى
، لا تدعنى
، لم يعد في ذلك المكان غيرنا
، هيا نفني للنهار
، فالنهار طيبة

، ويعشق الأغاني ،
اعزف
، وهـا أنا أغنى (تجهـ ببصـرها للسمـاء ، وتبـدا في الغـاء
،
في نفس اللحظـة التي يـبدأ الرجل فيـها
السـير ،
بطـيشا ، متـهاـكا ، يائـسا ، في اتجـاه
الحـفـرة)
يا أيـها النـهـار
هـذا المـكان مـنـذ أـعـوـام يـلـفـهـ الغـبار
يا سـيدـ الشـمـسـ
، وـصـاحـبـ الـأـطـارـ
يا أـجـمـلـ الـذـكـورـ
، يا رـبـبـ الـفـرجـ
حـطـ على حـيـطـانـ هـذـا الـمـطـرحـ
(تنـتـبهـ إـلـىـ آنـهـ تـفـنـىـ وـدـهـاـ)
تنـظـرـ إـلـيـ يـكـونـ قدـ غـادـرـ الـمـكانـ
نهـائـياـ ، تـجـرىـ خـلـفـهـ ، تـصلـ إـلـىـ
حـافـةـ
المـكانـ ، يـبـدوـ آنـهـ تـرـاهـ وـهـوـ يـهـبـ
الـحـفـرةـ ، تـصـرـخـ)
لا
لا يا أخي
لا يا حبيبـي
(فيـ إـنـهـائـيـ تـامـ تسـقـطـ عـلـىـ الـأـرـضـ ،
تواـصـلـ غـنـاءـهاـ بـصـوـتـ يـكـادـ لـاـ يـخـرـجـ
منـهـاـ)

أَدْبَرْ وَقَدْ ، فالنهار طيبٌ

هذا المكان منذ أعوام

يلقى الغبار

وخاصمتنا الشمس والأمطار

وجسمتنا مع الظلام

صار يابساً

ووجهنا

أصبح عابساً

وطال الانتظار

وطال الانتظار

(يخفت صوتها تدريجياً ، حتى

لا نكاد نسمعه ، إلى أن تسك

تماماً ،

كانها مغشى عليها)

فترة صمت

(ثمة أصوات تصل إلى أسماعنا ،

يبدأ النور

يتسلل المكان ، و شيئاً فشيئاً

يفغر المكان كله ، تنتبه المرأة

للتحول الفجائي ، تكون في حالة

إعياء تامة ،

تغلق عينيها وتختبئهما غير

مصدقة ، تصرخ

أدب ونقد

بصوت تخيل ، مبحوح ، مقتول)

جاء النهار

وها هي الأمطار

وها هي الأمطار

(تفتح فمهما للتقط قطرات المطر ،

و قبل أن

تزوقها ، تسقط ميتة)

ستار

ساية

الذه

حاتمة القول

أحياناً يظهر لي بوجهه الجميل فيلقى إلى
نظرة رقيقة ويهمس :

" أترك كل شيء واتبعني "

قد يلقاني وأنا في غاية الإحباط ، وقد

يلقاني وأنا في نهاية السرور ، ودائماً

يتنزع من صدرى الطرب والعصيان .

وكلانا لم يعرف اليأس بعد .

نجيب محفوظ

قصائد الكائنات المنسية

(رؤيه عن لوحات فاتن النواوى)

وليد متير

والذكرى

القصيدة الأولى

إلى تلك المراكب لا أنا الكون،
وأنى حين دنا ولا الكون أنا.
بينما كل هو الآخر
وآخر مرأة أخيه.
ذلك الغيم الذي يكى على حجر أبيه
تبعنا الواحد من هذا الهباء
شوكه أو سوسنا

من أراق الوجد والنشوة فيه؟
من إذا افتاه في الشوق فنا؟
لا أنا الكون،
ولا الكون أنا.

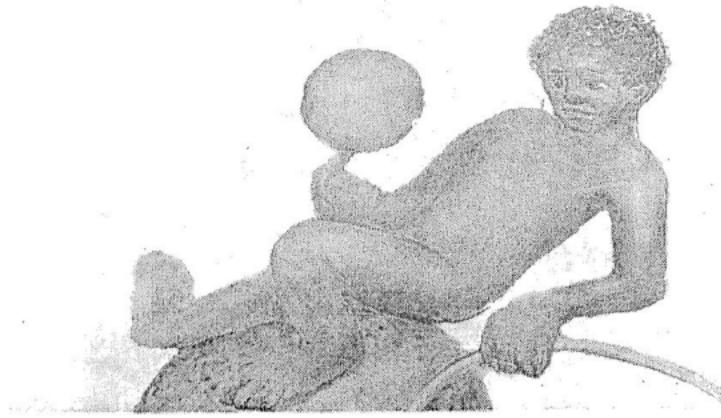
يتهدان الأن في لحن بعيد
ويعيadan الترى
نحو السماء

بيثما حطت طيور
وكرات
وكواكب
بيثما كل هو الآخر،
وآخر مرأة أخيه.
في خطانا، فخرجنـا من
خيوط «السيـرـك»

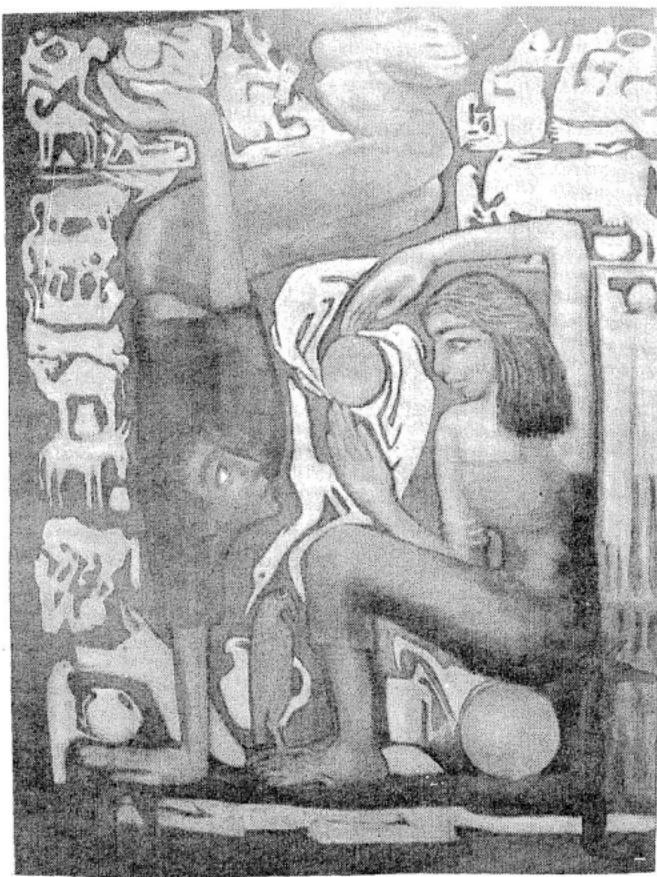
أدب وفـق

واسمها الإنسان.

فِي الْبَدْءِ
كَانَ «الآن»
وَكَانَ مُسْتَقِلٌ هَذَا الْكَوْكَبُ الْمُنْعَوْتُ
بَيْنَ كَوَافِكَ الْمَدِيِّ
بِكَوْكَبِ الْأَضْرَوْرَةِ
وَعِنْدَمَا أَنْظَرَنِي
وَأَسْبَرَ فَوقَ الْحَبْلِ
وَأَعْنَقَ الْأَكْوَانِ.
يَصْرُخُ فِي الْبَهْلَوَانِ كَالْرَّحْمَى الْوَلَهَانُ
أَيْنَ أَنَا يَا رَبِّي مِنْ حَرِيقَتِي
وَأَيْنَ، أَيْنَ طَائِرِي
الْخَفَاقُ فِي مَدَارِهِ الْمُوْقُوتُ؟
فِي الْبَدْءِ
كَانَ الْغَيْبُ،
وَالظَّلَامُ،
وَالْمَاءُ،
وَكَانَ شَجَرَاتُ التَّوْتِ
فِي الْبَدْءِ
كَانَ شَمْعَدَانُ الْوَعْدِ
وَالْأَسْطُورَةِ
وَكَانَ رَعْدُ جَبِّ
وَكَانَ بَرْقُ نَوْتِ
وَاللَّهُ يَرَوِي نَخْلَةً مَقْرُورَةً



أَدَبٌ وَفَقَاد



القصيدة الثالثة

من رحم الأم إلى أيقونة مريم

القصيدة الرابعة

ومن الفصن
إلى البهلوـل.....

قرن الحمل
وانثى السماء،
وطفل يحن إليه الحجل
حظيرة قدس الإله الذى
بارك الروح منذ قديم الأزل

إلى القطة ذات السبعة أرواحاً
ومن الطير
من الكوكب فوق فراش الحلم
إلى الكوكب فى آنية الراح

أنا هو أنت
غزالان
أو جذع صفصافة
أو حصتان
بين حصى من زمرد هذا الأمل
طليب تدقـن
ملء الشرابين،
وأمراة
ربما حولتها الرؤى جرة عسلٍ
وقلب الرضيع الذى
قد نفيا أحلامها،

من «نوت» إلى «جب»
ومن الإنسان المصلوب
إلى البحر المصلوب
من الإعصار المشبوب
إلى القدر المشبوب،
من الترجesse العمياء
إلى الترجesse العمياء

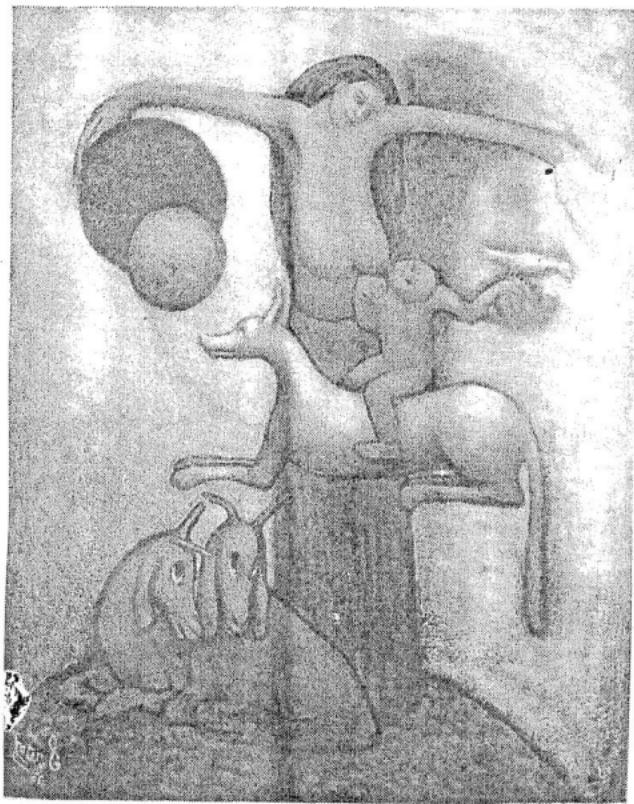
يتکاثف عدم الأشياء لکى تتبثق الأشياء
أو يتبشر ماء وجود الأشياء لکى تتلاشى
في العدم الأشياء
هل عبث كل حنين الصب
أم عبث طيف الأشياء؟
الرضيع الذى التقم الثدى
رف بآيامه اليض فيها رفيف الملائكة،
وخط بأجنحة من ندى

العالم «سيرك» ليس له

أدب ونقد







فوق شط «رجل».

سماء المكوت الشاسع
أرض شاسعة،
والأرض سماء من فيروز،
كان الصغير رأى ما يجيء إليه من الغيب:
نار المجرة، نحل الخلية، خمر الكروم
والرحمن
والرحمن
وكرسى العرش،
وشهاد غيب التاموس
والسر، صبار،
وصليب،
واحصنة،
وقبل
الرسيع الذي قد تفيأ أحلامها.....
الذى التقم الثدى.....
وطح بأجنحة من ندى

ومدارات
تتدخل أو تقفر
مثل المخلوقات المغمورة
فى نار السيرك العبلى،
وترمى بالرعد على مائدة الكون
وتضحك كى تبكي
أو تلهو كى تفصح عن شبق المحسوس
إلى المجهول،
وعن ولع المجهول بغمضة المحسوس

القصيدة الخامسة

الجرات الفخاريات،
وطوق الطفل،
وكوكب فينيوس.
والمرأة،
والكرة الفضية
والحيوان المقرور،
ويحر الزرقة

يا قصر الأسطورة،
يا عشق الجنون، ويا جاسوس القلب
على القلب، تبارك الصبوة، فالصبوة
فووضى الفردوس الأعلى، وتبارك سحر
الجاسوس.

سيئة الحظ
وصمت الناقوس

أدب وفقة



- ماذا ييمينك يا موسى؟
لوح التي
أم المجداف
أم الفصن المكسور
- لا يارب
فتلك عصاى
وذكرة الندم المنثور
- ماذا تذكر؟
- أمي..
واليم
والغيمة،
والصادق المبهم
وامرأة الفرعون،
وقرعون الأيام العجيبة
ومرأة ميت
- ماذا ترعاى يا موسى؟
- أغثنا الشمس
- ماذا أبصرت على الطور؟
- الكنز المخبوء،
وشهوة روحى،
وملاحة الأمان
- أوعيت كلامى يا موسى؟
- كان كلامك يوقد فى حقيقة أن الإنسان
هباء
- تحترق السنوات الضوئية
فى أصفاد خليط الأكونان
؛ الفوضى،
السحر
الأقمار
غوايات الموج،
وصايا الألواح،
الجل الذهبى،
بريق الحصباء
أناشيد الماء،
صراخ القردة.
من أول دنيا الإنسان
حتى آخر دنيا الإنسان
ينشرط الإنسان
وتعوم على دمعة الوردة
يا بكش الأحزان
هل يذبحك الآن أبى
أم تذبحه؟
أم أنكما لاصدقة ذبحان؟
خالية من أجوبى
كفى،
فانفترط يا روحى كالعنقود
وأذعن يا جسدى
لخلاء الموسيقى،
وتعثر فى أحجار خطای المتنفرة

لكتك تختار لمعنك آباقى أشقي مخلوقاتك
بالموت، وبالذوبان على عتبات الأشياء

آدب ونقد

غالب هلسا: صاحب الخمسين والسؤال

(١٨ ديسمبر ١٩٣٢ - ١٨ ديسمبر ١٩٨٩)



اختيار وتقديم:

د. ماهر شفيق فريد

توميء خريطة
الطوال إلى أن
 غالب هلسا -
 بعد غياب
 طويل عن
 المذاكرة
 الثقافية قد
 بدأ يحتل
 مكانه اللائق
 به، واحدا من
 أعظم
 الروائيين
 العرب في
 القرن العشرين،
 قامة تتفق
 جنبا إلى جنب
 - متقدمة
 خطوة أو
 متأخرة أخرى -
 مع رجال من
 طبقة إدوار
 الخراط
 والطيب صالح
 وعبد الرحمن
 منيف وشقيق
 مقار وحليم
 بركات وأميل
 حبيبي وجبرا
 إبراهيم جبرا
 وخسان
 كنفاني -

من مظاهر هذه اليسقة المحمودة - وإن جاءت متأخرة - أن بلده الأردن كرمه ومنحه جائزة تقديرية في الآداب بعد سنوات من رحيله، واحتفلت رابطة الكتاب الأردنيين بصدور كتاب عنوانه «غالب هلسا مفكراً»، ومن مظاهرها مقالات « غالب هلسا المصري » ليوسف القعيد (مجلة المصور ٢٠٠٧/٨/٣) و« غالب هلسا .. اعتبروا بقيمةه بعد ١٥ عاماً من رحيله » لـ محمد رفاعي (جريدة القاهرة ٢٠٠٨/٢/٢٩).

ومن العقوق الذي أربأ بنفسى عنه أن أغفل ذكر «كتاب في جريدة» (الملحق المجانى لجريدة الأهرام) الصادر فى ٣ فبراير ١٩٩٩ تحت عنوان « غالب هلسا: مختارات مع رسوم لأننا بوعجان » وفيه طائفة صالحة من أقاصيص وفصول من رواياته.

ل غالب هلسا من الروايات : الضحك (١٩٧١) الخامسين (١٩٧٥) السؤال (١٩٧٩) البكاء على الأطلال (١٩٨٠) ثلاثة وجوه لبغداد (١٩٨٤) نجمة (١٩٩٢) سلطانة (١٩٨٧) الرواثيون (١٩٨٨).

وله من المجاميع القصصية: دين والقديسة ميلاده (١٩٦٩) زنوج ويدو وفلاحون (١٩٧٦).

وله في النقد الأدبي «قراءات في أعمال يوسف الصايغ ويوسف إدريس وجبرا إبراهيم جبرا وحنا ميته والمومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة وأدباء علموني» و«أدباء عرفتهم» (١٩٩٦) وفيه فصول عن الزير سالم، وروبرت لوئى ستيفنس ، وهمنجواي، ودوس ياسوس، وفوكتن وابن المقفع، وحسين فوزى وطه حسين، وإميل توما، وأحمد فؤاد نجم، والأتونى، ويعسى الظاهر عبد الله، وتيسيير سبول، وقد جمع مقالاته وقدم لها ناهض حتر.

وكتب مقالات عن قصص محمد خضرى، و«فساد الأمة» لصبرى موسى، والمكان فى الرواية العربية، ورواية هوارد فاست «سبارتاكوس»، وملامح الأدب الشعوى فى الأردن، وشباب همنجواي، ويرخت ابن القرن العشرين، والبطل المهزوم فى مجموعة سليمان فياض «عطشان يا صبايا» ومجموعة «أحزان حزيران» وأقاصيص إبراهيم أصلان ، ومجموعة «الكتار والصفار» لحمد البساطى. ودخل فى جدل مع محمود أمين العالم حول الأدب وال موقف السياسي.

وعلى صفحات «جاليري ٦٨» كتب عن «الأدب الجديد: ملامح واتجاهات»، وملحوظات حول دفاع الدكتور شفيق مجلى، أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية آداب جامعة القاهرة، عن «الغموض، والفالسفة وعلم الجمال».

وعلى صفحات مجلة «الأدب» البيروتية كتب تعليقات على قصص وأبحاث منشورة في أعداد سابقة من المجلة حيث تناول أعمالاً لفال، شكرى، ومحمد

يوسف نجم ومحمد حيدر ورشاد أبو شاور (رد عليه هذا الأخير في عدد لاحق من «الأداب» تحت عنوان «ليس هذا بالنقض...؟» وأحمد سعيد وجليل القيسى ومحمود دياب.

وله في الفكر الفلسفي : «العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية» (١٩٨٠) ومقالات عن ابن رشد بين يدي «الدكتور محمد عاطف العراقي، والتركيبة الجبرية الأحادية الجانب والعادية للديمقراطية في تكوين الإنسان العربي، وموسى والتوحيد واليهود في رأي فرويد، والثورة والأنموذج، وإبراهيم النظام ، وكتاب إريك فروم «الخوف من الحرية، وال الحاجة إلى فلسفة» ، وجدال مع الدكتور فؤاد زكريا - أعظم مفكري فلسفى عربى بقيد الحياة اليوم - تحت عنوان «تحقق العقل». وقد علق فؤاد زكريا - على صفحات مجلة «الأداب» البيرورية - على بعض هذه الكتابات فوضع يده على نقاط ضعف جدية في فكر هلسا الفلسفى ومنهجه فى الاستدلال.

وترجم من الأدب الأمريكي الحديث أعمالاً لفوكنر ود. سالنجر، وكتاب «جماليات المكان» لجاستون باشلان، ومقالات عن رواية جريام جرين «العامل الإنساني»، ومسرح سبعينيات القرن العشرين في إنجلترا، ومقالة لدافيد دى بويس عنوانها «چورچ چاکسون: هل هو شهيد أم قديس أم وغد؟»، و«قضايا جماليات دستوففسكى» ليختاين بالختين.

كانت عملية الاختيار من أعمال غالب هلسا بالنسبة لي عملية مؤلمة: فكل عمل استبعده كان بمثابة اقتطاع ثلاثة من لحم إبداعه الحى، وأعماله كل عضوى تتراسل أجزاؤه وتنعاشر. ولكن لم يكن - أمام قيود الحيز المكانى - بد من إجراء مثل هذه الجراحة.

اختارت من قصصه القصيرة «الخوف» المشورة في عدد فبراير ١٩٧١ من «جاليري ٦٨» ثم في مجموعة القصصية «زنوج وبدو وفلاحون» (الطبعة الثالثة ٢٠٠٢، أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن). هذه دراسة عميقة للعلاقة بين الدافع الجنسى والوضع الطبى تذكرنا من بعض الروايات - بقصة يوسف إدريس «قاع المدينة، ولكن معاجلة هلسا أعمق كثيراً . وهى تنس وترًا غاثرًا في الوجود حين تنتهي بتذكر الشاب للمرأة التي أحبته حباً صادقاً، وصوت تحبيبها وهى تهبط درجات السلم يائسة بعد أن أدركت أنه بالداخل، لا يريد أن يفتح الباب لها.

ومن مقالاته اختارت «تقاليد نقية جديدة على هامش النظرية الاشتراكية في الفن» (جريدة المساء ١٩٦٩/١٠/٣)، حيث يناقش عدد أكتوبر من «جاليري ٦٨». وليس أقل منجزات هذه المقالة شأنها أنها توجه ضربة قاتلة.. إلى نظريات إبراهيم فتحى (وآخر من حاول الترويج لها، على نحو يدعوه للرثاء ، هو الروائى فتحى إيمانى على صفحات عدد فبراير ٢٠٠٨ من هذه المجلة). كم نحن بحاجة إلى ناقد له صرامة غالب هلسا وقدرته على إماتة اللاثام عما تحفل به الحياة الأدبية من أباطيل وأوهام.

ومن ترجماته اختارت سبع قصائد من الشاعر الإنجليزى والأمريكى المحدث شفع بها ترجمته مقالة الناقد ١٠١ ألفارين «الشعر الجديد أو تخطي مبدأ الكياسة» (مجلة الأقلام ، بغداد آذار ١٩٧٧). تتبع هذه القصائد ما بين الهدوء التأملى (جون وين) والغوص على ينابيع الغريرة البدائية (تمهیرون) والعقلانية الذكيرة (جفرى ميل) والحساسية الأشورية (آن سكستون). ولكنها ترسم أفقاً غنياً بحالات نفسية متباينة يشىء بعضها ببعض،

أدب ونقد



باتوازي أو التضاد أو التجاوز.

لقد كتب عن غالب هلسا كثيرون (صبرى حافظ، خيرى شلبي، محمد المخزنجى، حسين عيد، صبحى فحماوى، فخرى صالح، زينب منتصر، إبراهيم خليل، أحمد يوسف داود، ماهر شفيق فريد، يعقوب هلسا، بهاء طاهر، إلخ). وأجريت معه لقاءات (مع يمنى العيد، إلخ).

لكن أعمق استئصار بعمله هو، فى تصورى ، مقالة إدوار الخراط المسممة «ثلاثة وجوه غالب هلسا روائيا» فى كتاب الخراط، «ما وراء الواقع: مقابلات فى الظاهرة اللاواقعية» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧) ومنها أسوق هذه السطور قبل أن أدع القارئ وجهاً لوجه مع نماذج من إبداع غالب هلسا - قاصاً ونقداً ومترجماً - على الصفحات التالية:

«العالم الروائى عن غالب هلسا (١٩٣٢-١٩٨٩) عالم واحد، متتنوع المناهى وله عمق، لكنه محدد ، متواتر القسمات ، يدور أساساً حول شخصية الرواوى التى تأتينا أحياناً بضمير التكلم، وأحياناً أخرى بضمير المفرد الغائب الذى يتبدى سريعاً على أنه قوى الحضور، ومركزى، وينشق العالم الروائى منه، وهو أساساً قناع شفيف حيناً وسافر أحياناً لشخصية الكاتب نفسه، بل إنه يتخذ اسمه.

ويمكن من بين اختيارات عدة أن اقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية هي دون أولويات: أولاً العمل السياسى السرى الثورى غالباً وما يترتب عليه من مشاهد السجن، وثانياً التورط الشبคنى وما يسبقه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحيازات عاطفية أو عقابيل الحبوب والإشباع سواء، ثالثاً، وأخيراً ذلك اللبس، اختلاط الهويات، والخيرة، والهزيمة فى النهاية».

Maher Shafiq Fird

أدب ونقد

الخوف

(١)

من بعيد بدأ له بقعة سوداء، كان ذلك وهو يعبر كويري قصر النيل في اتجاه الكورنيش. وعندما اقترب رأها تجلس على دكة حجرية، كانت تلف ملابسها حول جسدها وفوق رأسها. من دائرة إسواط يطل وجه صغير، مدور كالقرش.

تباطأ الشاب في مسيره في انتظار أن يجذب انتباها. سوف يتحقق في عينيها ويستطيع بعد ذلك أن يتعرف على مدى استعدادها. لكنها ظلت محدقة في النهر ولم تعره أي انتبا. تردد قليلاً ثم جلس إلى جوارها. ألقى عليه نظرة جانبية، سريعة، ثم عاودت النظر إلى النهر. فكر الشاب أنه واضح تماماً وعليها هي أن تقوم بالخطوة التالية. ولكنه تأكد بعد قليل أن ذلك مستبعد تماماً، وهو لا يستطيع أن ينتظر طويلاً في هذا المصعد. قال:

- «الدنيا برد»

التفت إليه مذهلة بهمورة، عيناها واسعتان للغاية، سوداوان. الجزء الملون من العينين كبير، أنيق، يخالط سواده لمعة عسلية. على جبينها قطرات صغيرة من العرق. حاول أن يقول شيئاً، ولكن العينين الجاذبين، المسائلتين بخوف قتلنا روح الفكاهة. بحركة مقاجنة استدارت معطية إياه نصف ظهرها وهي تنتهد.

في الجانب الآخر كانت أشجار التخيل في وقدة ما بعد الظهيرة محاطة بوهج فضي، وكان الضوء المائع يكمن في فجوات ذواباتها، وله قوام وكان هذا الضوء هو الذي يمسك بأغصان النخلة ويعندها من الامتناز.

أشعل سيجارة وأخذ يدخن. قرر أنه عندما ينتهي من تدخين السيجارة سوف ينصرف. طال الصمت بينهما.

التفت إليه وقال:

- «الساعة كم؟»

ضحك ونظر في الساعة وقال:

- «ليه؟»

تضبر وجهها حتى أصبح قرمزيأً. قالت بارتباك:

- «علشان تعرف الساعة كام؟»

- «ويعدما تعرفى الساعة كام؟»

تضارب ارتباكيها. قالت:

- «بس تعرف الساعة.»

- «الساعة ستة.»

صمت وأخذ ينظر إلى الضفة الأخرى. قال لنفسه إنه سوف يشعل سيجارة

آخرى بعد قليل وعندما تنتهي سوف يغادر المكان.

آدـب وـقـة

فکر أن لها عينين جميلتين، ولكنه كان يرغب في مغادرة المكان بسرعة، حقيقة كان يود ذلك. التفت إلى بعده قليل، بوجهها فقط، وقالت أنها تختنق من حرارة الجو، البيت حار وكتمة، وفي الخارج الحرارة أشد ولكن هنا أحياناً نسمة هواء، كما أنها لا تحب أن تعود للبيت مبكرة. تنهدت، وهي تدلك وجهها بكفيها.

عندما صمتت تبين جمال الفم بشفتيه المكتنرين. فم للتبديل. وامتد الحديث بينهما. أين تسكن؟ قالت في الفور. قال إنه طالب في الجامعة.

قالت بود:

- «النبي حارسك يا خوى».

سألته إن كان يسكن مع أهله، فقال لها إنه يسكن في شقة وحده. وابتسم وهو يصدق في عينيها بنظرة وقحة. عارفة. أرتعش جفناها ارتعاشات متالية واندفع الدم إلى وجهها. وهي؟ ماذا تعمل؟ قالت إن زوجها مات، عندها ولد وبنت، تعمل في مصنع ينتاج أكياس النايلون. فكر أنهن لا ينوعن أكاذيبهن.

(٢)

لم يكن يحب الإصغار إلى أكاذيب المؤمسات. كان يشعر أنهن يسرخن به ويستههن بذكائه. غير أنه كان يسعد عندما يكتشفها. عندما رأها تجلس على الكتبة الأسيوطى، محاولة - دون جدوى - أن تدفع قدميها تحتها ، وهي ما تزال ملتفة بسلامتها، قال لنفسه: «إنها تبالغ في تمثيل دور الفتاة البريئة». طلب إليها أن ترتاح. أسلبت جفنيها وقالت إنها مرتاحة. قدر أن آخر فصل من فصول هذه المهرلة، التي تكررت مرات لا حصر لها، ان تظاهرة بالرغبة في الانصراف «جوزي صعب قوي» فيصر هو أن تبقى، وتتحمّل هي ويله هو.. ولكنه لن يسمح لها بهذه اللعبة. فلو قالت إن عليها أن تتصرف فسوف يسير إلى الباب ويفتحه، ويقول لها:

- «مع ألف سلامـة».

لم تقل أن عليها أن تتصرف، بل راحت تنظر إلى ما حولها بعينين مندهشتين. قال:

- «ما تقلعي الملية».

كانت لهجتها أمراء، تعبّر عن نفاد الصبر. أرخت الملية وجعلتها تسقط عن رأسها . شعرها كستنائي ، طويل، له لمعة. شعر يحب الإنسان أن يضع أصابعه فيه ويتساب حتى نهايته. تحت الملية بدأ ياقه الفستان. كان أحمر داكناً، مرقاً بدواشر سوداء. ولحظ للتتو الاتسجام الذي خلقه اللون الأحمر مع حمرة وجنتيها.

اقترب منها وهو يعاني ذلك الدوار الخفيف الذي يجعله عاجزاً عن السيطرة على حركاته سيطرة كاملة. التفت إليه رافعة وجهها وعيناه السوداوان قد خالطهما لون رمادي بدا كأنه ضبابية صغيرة ترتعش فوق عينيها.

وهو ينتقم نحوها بوجه مصمم وقد سطعت عيناه ببريق الحمى. توقف عندما

آدـب وـفـقـ

رأى اللهم يهرب من وجهها وعيتها متعلقتان به، تومضان وتومضان - وجه طفل داهمه رعب.
أدرك أن هنالك شيئاً غير مفهوم يحدث، شيئاً أوقف تقدمه وجعله يشعر بالخوف . ولكنه كان أكسل من أن يغير فهمه لما يحدث.

وعندما انتصرت، جلس وحيداً. استرجع نظرتها الرهيبة المضببة المطلقة بوجهه ، وذلك النداء البليهم الذي كان أشيبه بنداء الاستغاثة، وأحس بشكل ما أنه خدع، وأنه لم يكن شجاعاً بما فيه الكفاية. في المقهى لم يستطع أن يحكي ما حدث. بدا له كمار عليه أن يخفيه.

في اليوم التالي تقابلا على الدكة الجوية. لم تنظر إليه ولم يجد أنها أحست بوجوده. قال لنفسه: «ومن تكون على أية حال؟ لقد أهنت نفسك كثيراً». ولكنه لم يجد العزيمة الكافية للاذصاراف. أشعل سيجارة أخرى. وهي ساكتة لا تتطق.

عندما التفت إليه لاحظ مندهشاً أن وجهها قد تحول تحولاً غريباً. بزرت وجنتها، وكانت هناك مساحات سوداء تحت عينيها. كانت شفتها ذابلتين. سالها ماذا بها؟
قالت وهي تنهد بعمق وتحكم شد الملاية حول جسدها:

- «ما أنت عارف».

قال لنفسه إنها العادة الشهرية وهو في أعماقه يدرك أنه يخدع نفسه.
مررت فترة صمت كان خلالها يحاول أن يقرأ في وجهها حقيقة الأمر.

قال بعد قليل:

- «عارف أيه؟»

حول وجهها دون أن ترد. حتى رأسها وأخذت تطالع النهر باستغراق قال لنفسه: «بيت الجنونة، ما بها؟» وشعر بنبضات قلبه تدق في رأسه.

مررت فترة كان يتبع خلالها فتاة تحاول أن تقدق قارباً صغيراً ولكن المجاذيف كانت لا تطاوعها. كان هناك شاب يجلس في مواجهتها ويصدر لها التعليمات. على رأس القارب كان علم ورقى أحضر، وعلى جانبيه رسمت عين حمراء برموش طويلة للغاية وقد كتب تحتها: «زوّبة» بخط أسود لامع.

استدارت المرأة نحوه وأصبحت في مواجهته. كانت غاضبة، أو حزينة - لم يستطع أن يحدد
قالت بحرارة وهي تنظر في عينيه مباشرة:

- «مش عارفنا يعني إنت مش عارفنا»

منع نفسه من الضحك. «الصدق» لا يضحك في مثل هذه المواقف: لم يكن ما في داخله سخرية، بل فرح رقيق ونادر. ودل و يستطيع أن يلموسها.

● ● ●

عندما وقفوا في الصالة جذبها إليه وقبل شفتيها. كانت ترتفع . وضع رأسها على كتفه واستكانت. كان جسدها يتبيض لصق جسده. فأخذ يداعب كتفيها برفق كأنه يحاول أن يهدئ طفلة طال بكتئها . ثم انبعثت الرغبة. لما أصبح عنقه عنيقاً - ليس مجرد عنق على أية حال - انفلت منه مبهورة الأنفاس. كان وجهها يبتذر بالبكاء.

ولما كان هذا الموقف يجب أن يصدر عن امرأة لها وضع: طالبة أو موظفة، أو

أدب وف

زوجة محترمة ، فقد كان غاضباً يشعر بالمهانة. إنها في نهاية الأمر لا تزيد عن خادمة . جلس بعيداً عنها، ودون أن ينظر إليها طلب منها أن تجلس. أشعل سيجارة وحني رأسه، وهو يفكرون قد أهنت نفسى.

جلسات وانفاسها تتلاحم بسرعة، أخذت تلف ملابسها بإحكام حول جسدها ورأسها. تحاشت أن تنظر إلى، وهو كان غضبه يتزايد ، لا يصح أن ينهزم أمامها، ولو انتصر عليها فلن يكون انتصاره إلا أهمية. غير أن التحدى قد ولد في داخله ، ورغم كل النظريات لابد أن ينتصر.

- «ممكن ولو فيها تعب تعملى لى شاي».

وأشار إلى المطبخ

انصرفت بسرعة، فكر أنه سوف يبدأ معها خطوة، خطوة، ولتهذب الحدقة إلى الجحيم، وخلال ذلك كان نبض جسدها يتخلله.

عادت حاملة الصيغة إليها كعافية شاي واحدة. سالها لماذا لم تعد كعافية شاي أخرى. نظرت إليه بارتياح ولم تقل شيئاً. أدرك أنه كان عليه أن يطلب منها ذلك. قال:

-طيب، أقعدني، اشربي معايا من الكيابة.-

قالت:

- «يا خيرا»

وعادت إلى المطعم تعداد كيارة شاي آخر.

فُيَقِيلُ أَنْ تَتَصَرَّفَ إِنْحَنْتُ فَوْقَهُ وَقُلْتُ حَبِّيْهُ. كَانَ ذَكَرُ بِشَهِيْهِ أَنْ تَقْبِلُ طَفْلًا ، ثُمَّ قَالَتْ:

- «فتک بعافية».

وأغلقت الباب خلفها.

(۳)

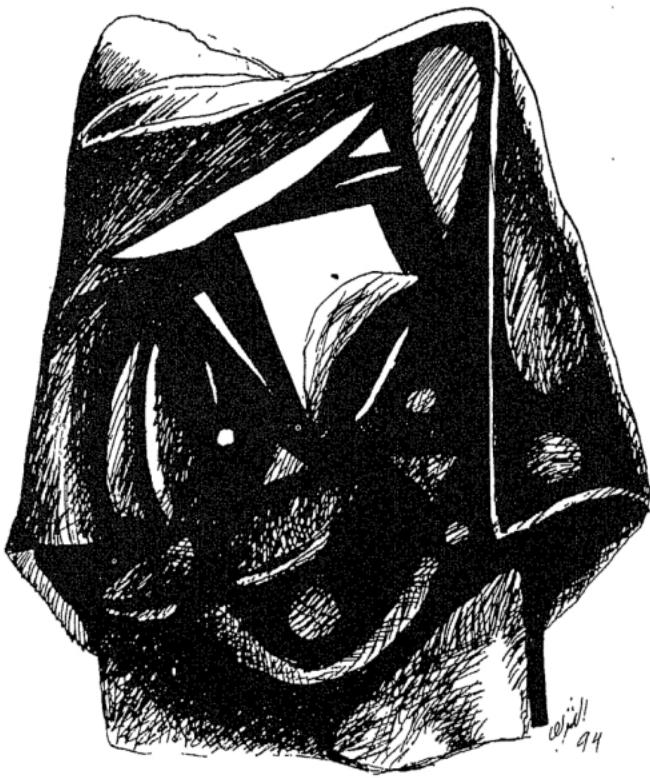
صحا من نوم بعد الغداء واتجه إلى كورنيش النيل. أقنع نفسه أن المسافة كلها نكتة. منذ بداية كويري قصر النيل كانت عيناه تبحثان عنها. قال لنفسه: «لابد أنها هناك» وإحساس بالفجيعة يحكي عليه، فعيته لم تلتقط تلك البقعة السوداء.

مشهد الدكّة الحجرية الخالية كان غريباً ومستحيلاً - كانت خطأ يتبغى إصلاحه - لقد ارتسست الدكّة الحجرية في مخيّلته وهي تجلس على حافتها الجنوبيّة، ملفوفة بملاليتها، مستترقة تطالع لنهر لم يعد يتتصورها غير ذلك.

بداً غايّها مستحيلًا استحالة أن يعود إلى بيته فيجد أن العمارة قد اختفت وكأنها لم توجد قط. «سوف تاتي». كان متيقناً أنها سوف تأتى، لا تستطيع إلا أن تأتى والخوف في داخله تسرب إلى كل جزء من أجزاء جسده وأصبح كأنه صيق استقر في العظام. أشعة الشمس المنعكسة من الماء

أدب ونقد
تزعّل عينيه، تفخذ إليهما حتى وهم مغمضتان، وكان ذلك يندرج في سياق الماهنة التي يكابدها . قرر أن ينتظر ربع ساعة أخرى، إن لم تأت ، فرسوف

أذْوَاد



بنصرف - عليه أن ينصرف الآن، فهي ، على أية حال ، لا تستحق أن يشغل نفسه بها. وإحساس بالهجر يختنقه - طفل متبوذ تخلى عنه العالم. ولكنه يكابر.

مرت الربع ساعة . وقف «أين يذهب؟» بدا وكأنه لا مكان له في هذا العالم. سار بضع خطوات ، ثم جلس على دكة مجاورة، اقمع نفسه أنه الآن لا ينتظراها، يجلس على الكورنيش فقط. إن شفته حارة، راكرة الهواء، وهنا - على الأقل - تهب نسمة بين الآن والآخر. تذكر بضيق أن هذه تكون نفس كلماتها ، عندما قابها أول مرة على الدكة المجاورة.

أخذ الكورنيش يردد بـ «أين يذهب؟» عيناً تلتقطان الألوان السوداء من جميع الاتجاهات . وفي كل مرة يرى ذلك اللون يختلط قليه.

خطر له أنها قد تأتى وتلقي نظرة من بعيد على الدكة الحجرية فترأها خالية، تتعود من حيث أنت. فكر أن يعود إلى الدكة الأولى ولكن كرامته أبى عليه ذلك. وكان ذلك عذاباً لا يطاق ، فقد تأتى.

ثم أخذ قلبه يدق بعنف مؤلم حتى قبل أن يرى المرأة بملابسها السوداء. كانت قائمة نحوه. من النظرة الأولى تيقن أنها ليست هي ، ولكن لهفتها تزايدت وهي تقترب . للحظة، اعتقد أنها هي، وخيل إليه أنه لو بذل مجهوداً كافياً، لو فعل ما يجب عليه أن يفعله - دون أن يعرف ماذا عليه أن يفعل - وكانت هذه القاعدة، لأصيخت، سعدية، وهو خلال ذلك يحاول أن يعدل ويغير في خلوط هذا الجسد الضخم، وهذا الوجه المكتئ حتى تتحول، وتكون سعدية، الفرصة تفتت منه، والمرأة تجاوزته ، خبل وتشتت يستوليان عليه، عليه أن يقول شيئاً، يمنعها من مواصلة السير، يشرح لها .. تتجاوزه ، ويسقط في الكابة.

جسمه يرمش بالعرق. مع عودة إحساسه بجسمه نهض وجلس على الدكة الأولى ، وهو يعلم أنه لم يعد «حديقاً» أنه يهين نفسه، ولكن ذلك لم يعد له أي معنى. خطر له أنها قد تكون قد جاءت وانصرفت. كيف له أن يتخلص من هذا العذاب؟

● ● ●

في اليوم التالي شعر أنه يتحرك بلا دافع، ولا رغبة في شيء. كان مرهقاً وضجراً . الغذاء، ثم نوم الظهيرة ثقيلاً ومتواتراً. الصحيان من النوم، وهو يشعر بالما في حلقة بسبب الإفراط في التدخين.

كان مرهقاً ومتورتاً في آن واحد.

اتجه إلى الكورنيش وهو يشعر أنه كان عليه أن يفعل شيئاً لم يفعله. «هل تركت الماء يغلي على البوقاجاز دون أن أطفأه؟ المفتاح، أين المفتاح؟ هاهو. لم تكن هناك. كان ذلك متظراً . استولى عليه غضب أهوج، جامع - «سوف أنتظراها، وأنتقم، سوف أعلمها درساً لن تتساه أبداً...» قد يكون لها عشيق، ميكانيكي أو خادم في أحد البيوت، وهي تحكي له عن الأفندي الذي لعبت به، لم تمنحه شيئاً، ورغم ذلك فها هو، في وقت الظهيرة، ينتظر أن تجيء، دون جدوى. ربما كانا، في هذه اللحظة، يراقبانه من مكان ما ويضحكان. رأى نفسه بعينيهما: العنق اللتوى يتلف مراقباً المارة، التنق من دكة إلى أخرى، القميص النظيف المكوى، الحذاء اللامع. فأخذ يشعر بالاشتماز من جسله.

آدَبٌ وَفَقْدٌ في الليل، قبل أن ينام، خطر له أنها ربما كانت مريضة، أحزنه ذلك، وهو

يسترجع صورة وجهها المجهد بالمساحات السوداء التي تحت عينيها. أحس أن عليه أن يعتذر «ظلمتها». وهو يهبط إلى النوم كانت يده تلمس كتفها برفق ويعذر.

رأها في الحلم، في الجزء الأول من الحلم لم تكن موجودة، غير أنه كان لها حضور ملح، صارم. كان عدد كبير من الناس ينتظرون حضورها. وكان المكان أشبه بستان كبير، أو أرض خلاة، حاول أن يتأكد من الساعة، ولكنها لم تكن في يده. كان متاكدا أنها تأخرت عن موعدها مع هؤلاء الناس.

كان المكان مضاء بالكلوبات الباردة الضوء بدلاً من الكهرباء. وكانت تصدر عن الكلوبات أصواتاً متصلة. في تلك اللحظة تذكر عبارة تقول إن لينين كان ياتي دائمًا في موعده بالضبط ولا يفعل مثل الرجال ذوي الأهمية الذين كانوا يعتقدون أنهم يبرهنون على أهميّتهم عندما يتاخرون عن مواعيدهم. لا يعرف أين قرأتها ومن الذي قالها. إلا أنه من المؤكد أنها صحيحة.

ثم رأها تند سباتها نحوه. كانت غاضبة للغاية، وعيناها جميلاً وأنيقان. كانت تقول بحدة: - عليك أن تدرك الفروق الدقيقة. تأخرت لأنني كنت مرتبطة بعمل مهم للغاية.

وأخذت تتحدث مع الآخرين بموعدة، دون أن تفقد جديتها. كان موضوع الحديث حول الأهمية القصوى لله الفراغ بشكل منفر. وسمع بوضفهم يقول إنه كان عليه أن يدرك الفروق الدقيقة.

في اليوم التالي قرر أن يغير نظام يومه: الفداء في الرابعة بدلاً من الثانية، والنوم في الخامسة، سوف يصحو في الثامنة، وبهذا سوف يتجاوز الفترة المؤللة في اليوم بالنوم. وما حدث أنه في الرابعة شعر بالغثيان والرغبة في التقيؤ من مجرد رائحة الطعام، حاول أن ينام، فلم يستطع. وقبل الوقت المحدد كان جالساً على الكنكة الحجرية أشد إرهاقاً، وأكثر تشبيطاً بالانتظار.

● ● ●

سبعة أيام مرت على إسماعيل أخذ قلقه يتلاشى بعدها، وأصبحت سعادية - سريعاً - مجرد ذكرى طفيفة ومضحكة. قد يراها يوماً ما، ولن يكون ضعيفاً هذه المرة.

استعاد إسماعيل حداقته التي اعتقاده أنه فقها، كان يقول لنفسه: «هذا الجنون الذي أتاني» وأعتقد أن ذلك يحدث في الإجازة الصيفية، ويبتتش قليلاً ويختبل مستعملاً متعاطفاً يحكي له ما حدث، مع بعض التعديلات في الكتابة، يبدو فيها أكثر تناسكاً وذكاءً، ولكنه مضحك أيضاً. ذلك لا أهمية له ما دام هو الذي يسهر من نفسه.

كان الزمن كفيلاً أن يقتنه بتصديق الحكاية في شكلها الجديد، ولكن...

(٤)

وهو في نوم بعد الظهيرة، منذ الطرفة الأولى على الباب التي شقت ليل نومه كانها سهم ثارى علم أنها هي، اندفع يعود، عيناه مغمضتان، والعرق يليله، وجاذبة البيجامة مفكوكه الأزرار، فتح الباب ودون أن يتأكد من هوية الطارق احتضنها. عبر عن لهوته

أدب ونقد

بهذه الضراعة:

«إيه اللي عملتني كنت فين؟ ثم: «يا مجرمة، يا حبيبي، يا مجرمة...». وهو يقبل الملاية التي على رأسها وشعرها (لماذا الملاية وشعرها فقط، وهي منحوة له كلها). قالت:

ـ «الباب».

ـ وهي تشير إلى الباب المفتوح. جلست على الكرسي، الملاية ماتزال على رأسها ، ولكنها أرختها فكشفت عن صدرها حتى قد미ها. جلس عند قدميها وقبل ركبتيها التي يغطيها الفستان. جذب رأسه إلى صدرها وأحاطته بذراعيها وأستندت خدتها إلى شعره.

ـ استغرق في تلك العتمة اللينة، مدرأً بروائحها - عطور عتيقة محملة بتداعيات البخور في حي الحسين، ويسترجع تلك الظلمة الكثيفة التي أحاطت به عندما دخل جامع قلانون ، انقطعت الأصوات والأضواء وعيشه لا تستطيعان التعود على الظلمة، وفجأة، في أعلى القبة، في الزاوية الشرقية كان هناك شباك، زجاجه معشق بالألوان الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء، الألوان نفحة تتخللها شمس الصباح، في تلك اللحظة اكتشفت له رؤية الصوفي: عالم الظلمة، يطل عليه شاعر من الفردوس - كان يشعر بيايقاع ثدييها على جانبي رأسه، وفي وجهه، ضغطهما يشتد ويختلف مع تنفسها . يشرب رائحة جسدها وعطوره، يتوه في ذلك الم kms اللدن، يحس بها خانقة، مسكرة، تنساب موجة ساخنة، في صدره ، تنتشر في أحشائه، إلى حقوقه، تتفجر رغبة رعناء في الإيذاء والالتمام.

ـ ينتزع نفسه ويقول بصوت خشن، غريب عليه:
ـ «حاخذ دوش.. اعمل شاي».

ـ وقف تحت الدوش يشهق ، والتوتر ينساب منه. عند ذلك فقط شعر بحدود جسده، بأنه هوية منفصلة عن الأشياء المحيطة به. سار وراء يتساقط من جسده خطأ متصلًا إلى حجرة النوم.

● ● ●

ـ عندما انصرفت بدت الشقة واسعة.

(٥)

ـ قالت إنها رأت حلمًا في المنام . عند ذلك قررت أن تبتعد عنه. ولكن قلبها لم يطأ عنها. صمتت. نظرتها محدقة، شاردة، لا بترى. تنهدت وأخذت تسوى فستانها ، وقالت:

ـ «ربنا يستر».

ـ قال لها - محباً تلك السذاجة ، راغبًاً في الاستزادة منها - كل الناس يحملون ولكن ذلك لا يجعلهم ينقطعون عن لقاء بعضهم.

ـ أمسك بيها فجذبها ببطء. قالت ، لا، بالنسبة لها فإن ذلك مختلف تماماً، فهي

ـ **آذب وفَدَ**

نحلم أحلاماً تتحقق . ذلك معروف عنها.

وضعت يدها على قمة رأسها وأخذت تضغطها . وهي تقول شعر رأسي يقف عندما أتذكر ذلك الحلم . وتصمت . لقد تعودت ذلك فلن تتكلم إلا عندما تزيد .
تدورت عيناهما واتسع سوادهما ، وكما يفعل الأطفالأخذت شفتاها تشكلان الكلمات التي تعزم على قولها .

في هذه الحجرة (تسويف) . عيناهما تتليان الحجرة لا.. أوسع من هذه.. أوسع كثيراً.. ومختلفة عنها . لابد أن سقفها كان من الزجاج لأنه كان هناك شمس وقاصاري نزع وذهب .. وعندما تطل من الشباك ترى أهرامات الجيزة الثلاثة رقاء كأنها دخان.. هي هذه، ولكن.. سوف أقول لك، كانت حجرة أخرى، ثم أصبحت هذه الحجرة ، وكنا ، أنا وأنت ، جالسين تحدث ، وأنت تبني شيئاً وتقول كلام حلو وأنا فرحة وسعيدة ، سعيدة وأود أن أبكي .. ثم .. انتظر قليلاً.. ثم كنا في هذه الحجرة .. كانت الكتبة الأسيوطى التي في الصالة هنا أيضاً، وأنت مازال تنظر في عيني وتقول لي كلاماً حلواً، ثم هبت ريح شديدة، ريح باردة وبارد، وكانت السماء سوداء، الدنيا كلها سوداء.. قمت أنت وأغلقت الشيش والزجاج، كنت تفعل ذلك بصعوبة لأن الريح كانت تدفع الزجاج وأنت تصارع، ثم أغلقته فأصبحت الحجرة سوداء ، كحل ، لا يكاد أحدنا يرى الآخر . أعني كنت أراك ولكن ليس بوضوح ، ثم سرت أنت إلى مفتاح النور، وقبل أن تضئ الحجرة، مدلت رأسك من الباب إلى الصالة وقلت بصوت مرتفع ، خائف:

- «يا خبر أيه دا!»

وسمعت أنا ضحكة خافتة من الخارج. حاولت أن أتكلم ، أن أقول شيئاً ولكن صوتي كان مهتمساً، فقلت لنفسي: أنهم هم، أنهم هم .

قال لها:

- «مين همه؟»

ردت على الفور:

«همه..»

كان ذلك واضح تماماً الوضوح. قال بال حاج:

- «همه مين .. يعني، مين همه؟»

تأهت عيناهما، فهما يبحث عن الكلمات. التفت إليه وقالت إن ذلك في الحلم. صمتت وهي تكابر، ثم قالت إنها بلا ذكري من هم، من يكعون.

انتقض جسدها، فددفت رأسها في صدره وأخذت ترتعش. أنفاسها على صدره تثير موجات حرية من الحنو، إن لم يسيطر عليها فسوف تحول إلى رغبة جارفة. أخذ يمسح يده على شعرها ويقول إنه مجرد حلم، كلنا نحلم، وبعض أحلامنا يتحقق وبعضها مجرد أحلام. ثم أخذ جسدها يهتز بالبكاء المكتوم.. وفكراً أن البكاء سوف يريجها.

غادرته، وعادت بعد قليل من الحمام وقد غسلت وجهها، وجلست على طرف السرير مسبلة العينين، وساكنته، البكاء أضفى على الوجه رقة ونعومة. مرت فترة لا تقول فيها شيئاً. ثم استقام جسدها، وتنهدت بعمق. كان ذلك أشبه بالعودة من مكان ما.

أدب ونقد

قالت:

-«اللهم اجعله خيراً».

قال:

-«خير».

(٦)

في محاولاته التي لم تجده حتى الآن نفعاً في أن يزداد معرفة بها، سائلها إن كانت تحبه فعلاً؟
القت رأسها على صدره بحمية واندفاع وأحاطته بذراعيه. كانت تلك هي إجابتها فقط.
ولكن لماذا؟ ما هو السبب؟

أحس بقليلها على صدره. كان قد أصبح يعرف أن المرض في أسئلته سوف يدفعها إلى البكاء.
كان هذا يثيره كثيراً، فهي لا تكاد تعرفه ولا تحاول ذلك، كما أنها لا تشغله بمشاكلها اليومية.
فعمدما تتزرع نفسها من حمى الاتصال الجنسي، تندفع في مونولوجات طويلة، حزينة، عن
الحب، والأحلام، وتنتهي دائماً بكاء لا يدوم طويلاً.

كانت مستلقية على ظهرها بعمقها الداخلي تحدق في السقف. فمها كان كفم طفل رضيع
يتذور ويتمدد خلال البحث عن الكلمات. نهضت فجأة وغادرت السرير إلى المطبخ ثم عادت
وجلست على طرف السرير. كفافاً ببساطة على فخذيها نصف العاريين، تجدب وهي ذاهلة
طرف قميص النوم إلى أسفل، وتحدق بنظر ثابتة عبر النافذة كانها تتألم للقفر منها.

قالت وكأنها تتذكر: في شارع طويل، عريض وواسع، خال من المارة والمعمار، على الجانبين
أشجار مزهرة - زهور بنفسجية فقط ولم ينبع الورق الأخضر بعد - والوقت فجر، وهنالك
ضباب، وإن أ sisir في ذلك الشارع، وحيدة أبكى. تأتي سيارة سرعة، الدموع لا تجعلني أرى
بوضوح فتصدمي السيارة وأموت. هكذا سوف أموت.

كان إحساس بالفجيعة يهظه. تراحت له ملقة على الأرض، متجمدة الملامح، والمدم ينساب من
طرف فمها. ابناها وقد جلسوا في الليل ينتظران أمها فلا تأتي. لمس كتفها، وأخذ يهزها ويناديها:
- «سعديّة، سعادية...»

كانت عضلات كتفها مشدودة تقاوم. ثيبين له أنها تجلس متصلة لتنعن نفسها من البكاء، إذ فجأة
غط وجهها بكيفها وأخذت تتحبب. كانت محنية الرأس، وكوعيها مغروسين في ثديها. كتفاها
كأنها تتفضان مع انفجارات البكاء المكتوم. ومن خلال بكائها كانت تقول إنها تعلم أنه سوف
يتزوج الفتاة التي تناسبه. سوف يظل يحبها ولكن عليه أن يتزوج الأخرى. سوف تبتعد عنه، ولكن
سوف يبحث، وإن يتزوج الأخرى، إذن فعلها أن تضحي بنفسها، أن تموت.
حاول أن يقول شيئاً ولكنه لم يجد ما يقوله، وكانت هي تتحبب. ربت على كتفها وأخذ يحدثها،
يقول إنه لا يوجد أخرى الآن، وهو يحبها، ولم يستطع أن يستمر.

دقاتها سريعة متتالية على شراعة الباب. يفتحه فتندفع إلى الداخل، مبهورة
الأنيقان، تلقى نفسها بين ذراعيه، رأسها على كتفه، تلهث وترتعش وتزداد به

أدب ولقد



التمساقاً. يغلق باب الشقة وهي متتشبة به، يقودها نحو السرير وهي ماتزال تلهث . تلقى رأسها إلى الخلف وتتحدى به. يربكه ذلك، يقول:

- «أيه ، فيه آيه؟»

- «خديفة، خديفة موتا»

تحفي رأسها في كتفه، جسدها كله يتپض لصق جسده، يضحك، يقول:
- «فيه أحلام جديدة؟»

كانت ضحكته متقطعة، أشبه بالتشييع. ترد هي بجدية، تقول لا، ليست أحلاماً، هو إحساس، هو إحساس فقط.. تهدأ . يسألها عن صحتها وأخبارها وهو يعلم أنها لم تجب على مثل هذه الأسئلة. تقول، إنها تود لو كان صغيراً، جداً، تصره في منديل وتبضعه بين ثدييها، وداخل السوتيان، ويظل هناك، تحس به دائمًا لصق جلدتها.

ابعدها عنه. أحس أنه يختنق. يطلب إليها أن تعد الشاي، تمسك يديه، تنظر إليه بضراعة، وغشاء رقيق من الدموع يغشى عينيها، تقول:

- «مش عايزه أموت... أنا مش عايزه أموت».

يدفعها بيده دفعة خفيفة، يقول:

- «بطلي السينما الهباب اللي بتشويفها».

تهض . يقول لها:

- «الشاي»

دخلت بالصينية. فوقها براد الشاي وكباتان. قالت وهي تصب الشاي:

- «أنت زعلان مني؟»

كان صوتها متهدجاً. قال:

- «لا»

دون اكتراث ، ليوقف هذا السيل من الخوف

وضعت كباتية الشاي على الكومودينو، في متداول يده ، تناولت كباتيتها وجلست على كرسى قرب السرير. قال لها:

- «بسنى لي».

نظرت إليه. قال:

- «مالك تايحة على طول؟»

لم ترد. واستمر الصمت . قال:

- «مالك ساكتة؟»

نظرت باندهاش ، ثم قالت:

- «خديفة».

لم يقل شيئاً، أخذ يشرب الشاي بيشه وأشعل سيجارة. قالت:

- «بتتحبني؟»

فكراً: أى سؤال هذا؟ إنه يحبها بالطبع، ولكنه يريدها أن تتوقف عن هذه

أدب ونقد

السذاجة . قال لها وهو يمسك يدها لتسمع ما يقول:

- «إيه العباره؟»

رأى قبضتها تشتت على كباه الشاي، أصبحت أظافرها بيضاء، قبلها على فمها وقال:
- «طبعاً بحبك.»

اندفعت في إحدى مونولوجاتها الطويلة، تمسك كباه الشاي الفارغة، وتقول:
حاولت أن أنساك وابتعد . خلال ذلك الأسبوع حاولت وحاولت . في النهار أقول لنفسي نسيته .
ولكن يحدث أن أشادد أحدهم سائراً، أتأمل عظمتي الكتف تبرزان من رداء القميص ، ورأسه
يتلطف ويراقب المارة، فتتوالى رعشة ، أقول، إنه هو، هو.. وتذوّق الدنيا أيام عيني ، وأمسك
بالجدران خوفاً من السقوط . في الليل أتوه في هلوسات ورؤى، أظل بين النوم واليقظة ، وأظل
هكذا حتى يشقشق الفجر وتدب الحركة .
توقفت، وهي تجفف عينيها بكماها . أحس هو بقشعريرة تسري في جسده، ويتiar بارد ينساب في
عموده الفقري . فقد كانت تلقى كلماتها بياقاع البكائيات .

ثم واملت كلامها:

خلال ذلك الأسبوع، يحدث نفس الشيء كل يوم، الشيء ذاته دائمأ، أكونجالسة في الجنية
القريبة من بيتي أتفرج على التلفزيون، ثم أراك جالساً على الدهنة الحجرية، تتظر في ساعتك، تقف
ثم تعود لتجلس، تلتف حولك بعصبية . تنتقل إلى دكة أخرى تجلس ملوى العنق، عيناك تتغضبان
المارة بحثاً عنـي . ترى امرأة تلبـس الملاية، مثل ملاليـتي هذه، تنهـلـلـ، وتسـرعـ لـلـلـاقـاتـهاـ فيـخـيـبـ ظـنـكـ.
إنـهاـ لـيـسـ آـنـاـ..ـ وـأـنـاـيـكـ آـنـاـيـكـ:ـ يـاـ إـسـعـيلـ آـتـسـعـنـيـ؟ـ إـنـيـ آـنـاـيـكـ آـتـسـعـنـيـ؟ـ وـأـتـوـسـ إـلـيـكـ:
دعـنـيـ فـيـ حـالـيـ،ـ أـرـحـمـنـيـ،ـ وـأـرـاكـ جـالـسـاـ،ـ سـاـهـمـ العـيـنـيـ لـاـ تـسـعـنـيـ..ـ وـأـصـرـخـ،ـ وـأـصـرـخـ وـأـنتـ لـاـ
تـسـعـنـيـ..ـ لـاـ تـرـيدـ آـنـ تـسـعـنـيـ..ـ قـلـ ذـلـكـ كـلـ مـكـتـوبـ عـلـيـكـ يـاـ بـنـتـ...ـ

تصمت . تتعثر كلماتها:

- وتلك المطواة التي في جيبك...

تحت سطح العلمانية والحداثة، وحياة كل ما فيها مفهوم ومنتظر انفجر تراث القرون السحرية
من الرعب . كل دفاعاته انهارت وأحس أنه واقع في أسر قدر ملزم . بربع لاحد له رأى نفسهـ
سجين قوة قسر قاهرة تحدد وترسم له كل خطوة يخطوها ، وبهما حاول أن يفلت ، فهو لا يفعل
شيئاً سوى أن يغوص أكثر وأكثر في رمالها المتحركة .

وفي دوار الرعب الذي يلجه حاول أن يتشبث بتصور مؤامرة متقدمة الصنع: التظاهر بالسذاجة ،
الغياب المرسوم لمدة سبعة أيام ووضعه تحت رقابة صارمة، مؤامرة يشترك فيها الكثيرون،
الكثيرون جداً وهو وجده ضحيتها .. فعلوها ليسخروا منه، ووقع هو فيها دون تبصر .

قال لنفسه: «هناك أشياء يصعب تفسيرها .. تحدث مصادفات ... اللاوعي ، أحياناً...» والرعب
أصم، راسخ، لا مخرج منه .

انحنت عليه، ثدياها يشقلاـنـ الثوبـ،ـ وـوـجـهـهاـ حـانـ،ـ حـزـينـ،ـ قـالـتـ:

- «مالك حبيبي؟»

وراحت تقبل يديه، وشعره، وأنفه، وعينيه، وعنقه قيلات صغيرة كانها فراشة

أَدْبَرْ وَقَدْ

تحوم حول جسده. استسلم لها في استرخاء تام ، ممتع، وهبّت عليه السكينة، ثم انفجرت الرغبة، حادة كحد الموسى، مهنية جسده حتى أصبح كالقوس. احتواها بلهفة ، كانها المرة الأولى ، وخلال ذلك، في مؤخرة رأسه يراقب استجاباتها الوهجاء ، لهاشها وهي تتدفق نحوه بسعار وجنون، وسؤال هناك في مكان ما، في مؤخرة الرأس : يمكن أن تكون مؤامرة؟

(٧)

كان إسماعيل يجلس على الكرسي الأسيوطى مواجهًا باب الشقة . أنوار الشقة مطفأة، والشراعة ينعكس عليها ضوء السلم. يذود زجاجها السميك، ببروزاته الناعمة متلائمة كأنه كريستال . والحديد المشبك الذى يحمى الزجاج من الخارج بالتواءاته ودواوئه، ومقرنصاته يرسم خطوط أرأيسك على زجاج الشراعة شفافة الظل. والشقة واسعة وهو في جوف ظلمتها صغير، محدد.

خطواتها تصعد السلم خفيفة متوجلة . تصبح قدمها أمام الباب وتترث . يحس بها تلتتص بالباب، تلقي ثقلها عليها. تحجب الضوء عن دائرة في منتصف الشراعة، بينما الأركان الأربع مازالت مضاءة.

تنق على الزجاج باصبعها دقات خفيفة. تتبع إلى الوراء فيشع الزجاج من جديد. في منتصف الشراعة تمامًا يلقي أصبعها ظللها، ثم يحتوى ظلها الرابع الزجاجي كلـه. تعاود الدق باصبعها ، دقات أسرع وأكثر حدة، ثم تنتظـر.

يفكر أن يعود إلى حجرة النوم ويغلق عليه الباب، ويُشعل سيجارة ولكنه يظل مكانه. يبتعد ظلها فجأة فتتعود الشراعة لمع بقسوة. يؤذى لعنها عينيه. ساد صمت ثقيل لأنـ الأشياء من حوله تكتـم أنفاسها. وأخذ يسمع خشب الكرسى يقاوم ثقله وهو يتمزق تمزقات واهنة. أخذت تخطـب حديد الشراعة البارزة بكفيها ، فيهـتز الباب كلـه، ويصـوت مخاـقـتـ سمعـها تقولـ: «افتـ». .

تتضـاعـلـ الكـفـ وتصـبـحـ قـبـضـةـ شـبـهـ مـسـتـدـيرـةـ،ـ ثمـ تـصـبـحـانـ قـبـضـتـيـنـ.ـ تـخـطـهـمـاـ بـقـوةـ عـلـىـ الـحـدـيدـ الـبـارـزـ الـحـادـ الـأـطـرافـ كـالـسـكـينـ.ـ اـرـتـعـشـ جـسـدـهـ عـنـدـمـاـ تـصـوـرـ أـصـبـعـهـ دـاـمـيـةـ قـدـ اـنـفـصـلـ الـجـلـدـ عـنـ عـظـامـهـاـ.ـ ثـمـ فـجـأـةـ أـخـذـتـ تـهـزـ الـبـابـ وـهـيـ مـسـكـةـ بـحـدـيدـ الشـراـعـةـ وـتـصـرـخـ:

ـ «ـ مشـ بـتـقـعـ لـيـ،ـ مشـ بـتـقـعـ لـيـ؟ـ»ـ
ـ وـتـوـاصـلـ هـرـ الـبـابـ،ـ وـتـقـولـ:

ـ «ـ أـنـاـ عـارـفـ إـنـكـ جـوهـ،ـ أـنـاـ شـايـفاـكـ.ـ»ـ

ـ ثـمـ فـجـأـةـ تـوقـفـتـ عـنـ الدـقـ وـغـابـ ظـلـهـاـ.ـ أـخـذـ نـفـسـاـ عـمـيقـاـ وـمـدـ سـاقـيـهـ بـحـذرـ سـمعـ صـوتـ رـادـيوـ منـ بـعـيدـ يـذـيعـ يـنـغـامـاـ رـاقـصـاـ،ـ وـقـطـرـاتـ الـمـاءـ تـنسـابـ بـيـقـاعـ خـافـتـ،ـ رـتـيبـ مـنـ الـحنـفـيةـ.

ـ صـمـتـ ،ـ صـمـتـ،ـ صـمـتـ،ـ وـهـوـ يـنـتـظـرـ.ـ اـحـتـكـتـ قـدـمـهـاـ بـالـأـرـضـ مـنـبـتـةـ عـنـ وجودـهـاـ.

ـ ثـمـ مـلـاـ ظـلـهـاـ زـاجـ الشـراـعـةـ.ـ خـبـطـتـ بـأـصـبـعـهـاـ خـبـطـاتـ خـفـيفـةـ مـتـبـاعـدـةـ،ـ وـانتـظـرـتـ.ـ ثـمـ الصـمـتـ،ـ وـظـلـهـاـ يـحـجـبـ الضـوءـ عـنـ الشـراـعـةـ،ـ ثـمـ أـخـذـ يـسـمعـ صـوتـ

أـدـبـ وـنـفـ

بكائها . فجأة أمسكت يديها حديد الشراعة وأخذت تخطي وجهها عليه، مرة واثنين وثلاثة، وهي تردد بصوت تحيل، باك:

- سافتـ، أفتحـ»

رأى يديها ترتفعان إلى أعلى، وصوت تحبيها بدا واضحـاً. انساب الظل متبعـداً وأخذت الشراعة تتكـس ضـوء السـلم. استطاعـ أن يميـز شـبـحـها وهـيـ واقـفةـ. من الأدوار العـلـياـ سـمعـ صـوتـ امرـأـةـ تنـادـيـ الـبـوابـ، وـسـمعـ نـفـيرـ عـرـبـيـ قـائـماـ مـنـ الشـارـعـ. ثـمـ هـذـاـ كـلـ شـيءـ. وـصـلـهـ وـقـعـ خـطـوـاتـهاـ وهـيـ

تعـبرـ فـسـحةـ السـلـمـ ثـمـ وهـيـ تـهـبـطـ الـدـرـجـاتـ،..

تقاليـدـ نقـيـةـ جـديـدةـ عـلـىـ هـامـشـ النـظـرـيـةـ الاـشـتـراكـيـةـ فـيـ الفـنـ

في كتاب جاليري - ٦٨ الصادر في أكتوبر مـاـدةـ خـصـبـةـ النـقـاشـ وـالـتـعلـيقـ وـلـكـنـىـ سـوفـ اقتصرـ علىـ منـاقـشـةـ المـقـالـاتـ النـقـدـيـةـ فـيـ هـذـاـ العـدـدـ أوـ يـشـكـلـ أـثـقـ بـعـضـ النـقـاطـ الـمـهـمـةـ التـىـ اـثـارـتـهاـ.. وـمـعـظـمـ هـذـهـ المـقـالـاتـ عـرـضـتـ لـىـ بالـنـقـدـ وـالـتـجـريـحـ وـلـذـاـ فـاـإـغـرـاءـ كـبـيرـ أـنـ أـكـرـسـ هـذـاـ المـقـالـ لـرـدـ الـهـجـومـ

بـالـهـجـومـ وـالـتـجـريـحـ بـالـتـجـريـحـ.

ولـكـنـىـ أـرـىـ أـنـ تقـالـيدـ نـقـدـيـةـ أـخـذـتـ تـوـضـعـ وهـيـ، كـمـ اـعـتـقـدـ سـوفـ تـؤـدـيـ إـلـىـ ضـرـرـ بـالـغـ، إـنـهـاـ

تـسـتـجـيبـ وـتـسـتـغـلـ وـضـعـاـ نـفـسـيـاـ سـائـدـاـ بـيـنـ كـتـابـ هـذـاـ الجـيلـ وـوضـعـاـ شـكـلـتـهـ مـرـارـةـ الـهـزـيمـةـ،

وـالـعـزـرـ عنـ الـفـعـلـ وـالـاحـسـاسـ بـالـلـاجـدـوـيـ.

.. لـهـذـاـ أـصـبـحـ الـفـانـ يـسـتـجـيبـ اـسـتـجـابـاتـ عـنـيـفـةـ وـحـادـةـ لـقـضـاـيـاـ تـبـدوـ قـلـيـةـ الـأـهـمـيـةـ، وـلـكـنـهاـ تـاخـذـ

دـورـ الـبـدـيلـ لـقـضـاـيـاـ مـصـبـرـيـةـ وـضـغـطـ نـفـسـيـةـ مـوـلـةـ..

وـمـعـ كـلـ أـسـفـ فـإـنـ أـحـدـ الـذـيـنـ يـحاـلوـنـ وـضـعـ أـسـسـ هـذـهـ التـقـالـيدـ، تـقـالـيدـ الـاستـفـازـ وـالـاستـشـارـةـ

إـلـىـ أـقـصـيـ حدـ، وـبـالـتـالـىـ تـوجـيهـ الـأـنـظـارـ عـنـ الـقـضـاـيـاـ الـأـسـاسـيـةـ وـالـمـهـمـةـ التـىـ يـمـكـنـ أـنـ تـظـرـحـ فـيـ

هـذـهـ الـمـرـحلـةـ فـيـ مـجـالـ الـأـدـبـ وـالـفـنـ اوـ فـيـ الـمـجاـلـاتـ الـأـخـرـىـ هوـ الأـسـتـاذـ إـبرـاهـيمـ فـتحـيـ.

إـنـهـ يـسـتـلـ سـيفـ الـادـانـةـ وـيـعـملـ جـاهـداـ فـيـ تـصـيـدـ الـأـخـطاـءـ -ـ حتـىـ الـأـخـطـاءـ الـلـغـوـيـةـ -ـ إـلـاـثـرـةـ فـضـائـعـ

الـسـرـقـاتـ الـأـدـيـةـ. وـهـذـاـ فـيـ حـدـ ذـاـتـهـ جـهـدـ مشـكـورـ لـوـكـانـ عـلـىـ هـامـشـ درـاسـةـ جـادـةـ مـخـلـصـةـ، وـلـكـنـ

الـأـمـرـ الـمـؤـلـمـ حـقـاـ أـنـ يـكـونـ هـذـاـ هـوـ الـأـسـاسـ. فـهـوـ مـنـ خـلـانـ مـفـالـطـاتـ وـتـحـوـيـرـ لـقـالـ سـابـقـ لـيـ

يـصـفـنـيـ بـاـنـتـىـ يـمـيـنـىـ وـلـاـ هـمـ لـىـ سـوىـ مـهـاجـمـةـ الـفـنـ الـاشـتـراكـيـ وـالـنـظـرـيـةـ الـاشـتـراكـيـةـ فـيـ الـفـنـ،ـ

لـأـنـتـىـ هـاجـمـتـ ضـيقـ الـأـفـقـ وـالـجـمـودـ الـعـقـائـدـ الـسـتـالـيـنـيـ.. وـسـوـفـ أـذـصلـ هـذـاـ

أـدـبـ وـنـقـدـ
بعدـ قـلـيلـ.

وهو يتحدث عن الأستاذ صبرى حافظ بقوله: «.. فهو يقفز فى رشاقة البرغوث بين المناهج. يسمع عن أسماء وكلمات اصطلاحية فيصوغها معاً فى جمل غير مفيدة، وربما أشكل عليه الأمر فاعتبر كلمة العقوبة منتزعـة من قاموس الكيميا وكلمة السلم الموسيقى منتزعـة من قاموس هندسة المبانى».

إن هذه الباقة والنكات اللغوية لا تشرف كاتبها كثيراً، وهى وأن احتلت الصدارة فى قاموس الردح فليست من النقد والتقييم الموضوعى فى شيء، وأنا أعلم الناس بشقاقة إبراهيم الموسوعية وذوقه الفنى الرفيع ، وأنه قادر أن يقدم مشاركات كبيرة وحقيقة فى الحركة النقدية والفكر الاشتراكي ولكنه ستسسلم لطبعه الحال وأزماته التى هي أزماتنا جميعاً ويفجرها شتائم وتجريحاً. ويتأثر خطوطات إبراهيم فتحى ولكن بعنف أشد ومعرفة أقل كثيراً ، الأستاذ خليل كلفت. وهو حالياً كما كان منذ عرفة يحاول أن يلعب لعبة الطفل المرعب متذمداً مظهراً دموياً لا يتاسب أبداً مع سماحته وسلامة نيته.

واعتقد جازماً أن الوقت قد حان ليتخلى خليل عن لعبته خاصة أنها أصبحت تردد عليه فتقده كل أصلحة وكل حس سليم فى تذوقه الفنى أو فى كتابته . وأنا مؤمن تمام الإيمان بمواهبه الغذا ويقدرته أن يصبح فناناً ممتازاً ونادراً.

إن الإيجابى فى مجال الفكر قليل ومن المؤلم أن ينصرف الاستاذان إلى تهديم وتجریح ذلك القليل. والاثنان تسحرهما الكليات: الطبقة العاملة، الشعب، العالم الثالث، ولكن عندما يواجهان هذه الكليات كوقائع مفردة حية فهى لا تستحق عندهما إلا الأفاظ الخيانة واليمينة والاحتطاط.

فى مقال الأستاذ إبراهيم فتحى بعض المسائل العامة فى النقد» ييدو واضحـاً غرام الكاتب بافعال المشاكل وفرض الاختلاف فرعاً حتى عندما يتعذر . فهو يقول:

«ومن الواضح أن الأستاذ غال يريد أن يسلب الفنان الحق فى أن يعرف نظرية فلسفية شاملة، أو هو على وجه التحديد يرفض أن يعرف الفنان نظرية فلسفية معينة هي الأساس الفكري للواقعية الاشتراكية.

.. غالب يقيم تناقضاً بيزنطياً لا يقبل الحل بين النظرية الشاملة وذاتية الفنان وصدق معاناته». واكتفى هنا بأن أؤكد للأستاذ إبراهيم أنتى لم أقل هذا أبداً.. بدلاً من ايراد الاستشهادات المطولة التي لن تزيد عن هذا المعنى.. ولكن الأمر ذا الدلالة هو الأستاذ إبراهيم الذى يرغمنى على أن اختلف معه حتى يناقشنى.

والأستاذ إبراهيم فتحى يشير مسألة أخرى حول علاقة علم الجمال بالفلسفة.

وسوف أحـاول أن أوضح موقفـى من هذه المسألـة قبل أن انتقل إلى مناقشـة

أدب ونقد

الكاتب.

أن الجمود العقائدي الذى كان سائدًا أيام سلطان وما زال يسود بعض الدوائر قد حول النظرية الماركسية إلى حقائق لا يدركها التفيسير واعتبرها صالحة للتطبيق في كل مكان وزمان، ولا كان الواقع المادي هو الأساس، ودور النظرية هو فهمه وتوجيهه، فقد خلق سلطان تعارضًا بين النظرية والواقع، وما دامت النظرية قد تجمدت وترفض التغير لمواجهة الظروف الجديدة، فإن سلطان، رغم الواقع على إطاعة النظرية.

إن عشرات الآلاف من الشيوعيين المخلصين قد جرت تصفيتهم تصفية دموية، ونفت الأجهزة البوليسية وأجهزة القمع الأخرى نموا يفوق كل تصور . ويكتفى شاهدا داميا، ومخربيا على هذا محاجمات عام ١٩٣٦ التي صفت نتائجها كل مارشالات الجيش الأحمر وعدد كبير من قادة الحزب دون دليل اتهام سوى وثيقة زورها جستابو هتلر.

كما أن الفن الذي نما في العهد الليثيني نموا أدهش العالم كله توقد ليحتل مكانه فنا رخيصة متلا

إن الخطأ الستاليني يكمن - كما أوضحت تحليلات الحزبين الصيني والسوفietى - في كونه قد حول الماركسية إلى نظرية مثالية متعالية على الواقع منطلقها الفكر المسبق لا الواقع العياني المعاشر.

ومن هذا تستطيع أن تقول إن الوضع الصحيح لل المشكلة هو أن الفلسفة هي محاولة لتغيير الواقع ، وهي أيضاً الدليل لتغييره . والمنطلق الأساسي هو الواقع العياني المباشر . ولكن كيف تستطيع فهم الواقع؟ إننا تستطيع ذلك من خلال العلوم المتخصصة في كل مجال من مجالات هذا الواقع . وهذا علينا أن نستذكره هنا .

- إن الفلسفة لا تستطيع أن تتخلي عن هذه العلوم وأن تدرس الواقع دون وساطتها.
 - إن كل علم يختص بجانب من جوانب الواقع، ولا يمكن لعلم آخر أن يأخذ مكانه، وإن كان بالإمكان الاستعاضة عن منجزات العلوم الأخرى.
 - الفلسفة عن القوانين العامة لحركة الواقع الذي لا يمكن فهمه بدون العلوم المتخصصة. كما أن كل تغيير يحدث في الواقع يشكل تحدياً للفلسفة على أنها تهضمه في نظامها وقوانينها.
 - وإن الفلسفة الحية هي التي تستجيب استجابات عميقة للتغيرات الحادثة في الواقع ولا تخاول أن يتمدح هذه التغيرات بشكل تبريري أو توفيق فقط.

أدب ونقد وقد اعتبرت أن علم الجمال هو المدخل لدراسة الفن، لا السياسة أو الفلسفة ،

ولم يخطر ببالى قط أن علم الجمال يهمل مضمون العمل الفنى وهو التجربة الإنسانية أو يهمل الدلالات الاجتماعية للفن.

ويرى الأستاذ إبراهيم فتحى إننى بهذا أعبر تعبيرا صارخا عن وجهة نظر اليمين، وأن معنىرأى هو أننى أطالب بحرمان الفنان من تبني وجهة النظر марكسية.. وعلى الرغم من أننى لم أقل شيئاً كهذا، ولا ناديت به، ولكن الأستاذ إبراهيم يرى أننى في النهاية أمهد السبيل إلى تحويل ذاتية الفنان إلى «التحيزات الطبقية الرجعية والأحكام المضمرة التي يمتصها امتصاصا يوميا من معايشته لواقع مختلف، وقيم الفردية التى تحاصره.. وليست الذاتية الحقيقة للفنان مرادفة للثقافية وضيق الأفق الشخصى».

الأستاذ إبراهيم ينطلق من عدة افتراضات مضمرة. أولها أن الفنان شرير ورجعي بطبيعة، وأنه لو ترك دون نظرية لعاث فى الأرض فسادا.

وهناك حقيقة تاريخية معروفة أن تحجر الفلسفه يرافق تحولها إلى دين أساسه الاعتقاد أن الإنسان يعاني من خطية أصلية، وعليه أن يتلزم بطقوس ذلك الدين للخلاص منها. والأستاذ إبراهيم يعتقد كما تتبين من كلامه أن الالتزام بالفلسفه منهج من الضلال والخطيئة ووسيلة من وسائل التطهير.

إن أعظم منجزات الفنون قد اتجهها فنانون لم يسمعوا بالماركسيه قط، وقد كانت أعمالهم تقدمية وثورية دون أن تلتزم بالماركسيه.

والافتراض الثاني غير عنه إبراهيم بقوله: «وقد كان افتقار الفنان إلى النظرية الشاملة المتسبة التي يختارها بويع متخدًا موقفًا نقدياً من معاناته وتجربيه شرطاً ضرورياً لإبداع الفن وليست عبأ يؤخذ عليه...»

ودون الإغراق في مناقشات بيزنطية لا تجدى، اتحدى الأستاذ إبراهيم أن يأتي بمثال واحد في عالم الفن كان فيه افتقار الفنان لنظرية متناسقة وشاملة سبباً في تعطل موهبته ، وأن تبني مثل هذه النظرية كان شرطاً من شروط إبداع الفنان.

إن الواقع العملى هو الذى يحسم كل نقاش حول هذا الموضوع وليس التتالى الميكانيكى لأفكار وأراء نظرية لم تثبت صحتها.

ووراء هذا يمكن افتراض شديد الغرابة والخطأ وهو أن الفن نتاج عملية ذهنية واعية يسبقها تخطيط واع وتحليل. إن مثل هذه النظرية قد اضرت ابلغ الخسر بأدب الواقعية الاشتراكية وخاصة فى مصر. والأستاذ إبراهيم يعبر عن هذه النظرية بشكل واضح عندما يخلق مصادداً بين التجربة الذاتية والثقافية فى الفن وبين إيمان الفنان بالنظرية الماركسية.

ويقول هيمنجوى إنه تعلم خلال كتابة أولى من قصصه إلا يفك فىها ابتداء من

أدب ونقد



الساعة التي يتوقف عن كتابة جزء منها حتى الساعة التي يعود إلى مواصلة كتابتها في اليوم التالي ويضيف «إنني بهذا اتيت الفرصة لعقولي الباطن أن ينهمك في بناء القصة». ثم يقول إنه قد كان همه الدائم في تلك الأيام التي يكتب فيها القصة أن يشغل نفسه بكل وسيلة حتى لا يفك في فيما يكتب إلا ساعة الكتابة «لأن التفكير فيما أكتبه يجعلني عاجزاً عجزاً كلياً من إنجاز ذلك العمل».

وهذه وثيقة مهمة تجسد تجربة فنان عظيم، وهي بهذا أصدق بكثير وأشد دلالة من الترشات النظرية التي تفقل الواقع ألغافاً تماماً.

إن أهم عنصر العمل الفني هو عنصر اللاوعي - ولكن أرجو لا يفهم من هذا أن تبني نظرية شاملة تضر بالفن. كل ما أود قوله أن الأستاذ إبراهيم فتحى قد حدد العلاقة بينهما بشكل خاطئ، وأن هذا بالذات هو مشكلة، أو حتى جريمة، النقد الماركسي في مصر إذ اعتبر العمل الفني مقولة فكرية وليس نتاجاً صادراً عن عمق أبعد من عنصر الوعي. ولهذا السبب طفا على سطح الأدب المصري قصاصون وكتاب بلا موهبة ولا فن إذ كانت كل ميزتهم هو الالتزام بتعليمات النقاد وتفيدهما. ابتداء من النهاية السعيدة والعمال الذين يخفون قلوباً يझضون وراء مظهرهم الجهم وفلاحين لا يتوانون لحظة عن خلق ترابط فوري بين نقص الميادين والسياسة المعادية للشعب التي يتبعها صدقى، وسيادات بيوت يتظاهرون ضد الاستعمار إلخ... وإذا لمسنا حزناً أو معاناة عند فنان فعلينا أن نسرع ونشير إلى أقرب مصنوع ليزيد ويرتد.

وكان هذا بالضبط ما وضعه رواد الواقعية الاشتراكية في مصر، وقد تحول الأستاذ إبراهيم فجأة إلى الدافع عنهم بحماس وعنف بعد أن تخصص فترته من الزمن في مهاجمتهم.

● ● ●

هناك قضية أخرى يشيرها الأستاذ إبراهيم فتحى: «الأستاذ غالب يتحدث عن علم الجمال كما لو كان يتحدث عن الفيزياء أو الكيمياء. فليس في مجال العلوم الاجتماعية علم اقتصاد يتفق حول نظرياته البورجوازيون والاشتراكيون رغم أن الاقتصاد أيسر تحدداً من - الجمال»!!

وهذا الموقف الليبرالي الذي يقفز إليه الأستاذ إبراهيم من قمة موقف عقائدي متطرف ومتعمّن مخاطرة تثير الدهشة. وهذه الجملة القصيرة تعنى: - أن علم الجمال والعلوم الاجتماعية وحتى الاقتصاد ليست علوماً موطدة الأركان، ولا مستقرة المقاييس والنتائج .. لم؟ لأنه في الوقت الذي يتفق فيه البورجوازيون والاشتراكيون حول نظريات علم الفيزياء والكيمياء يختلفون حول العلوم الاجتماعية.

ويكلمة أخرى أن العلم الموطد الأركان المستقر المقاييس هو ذلك الذي يتفق عليه

آدَبٌ وَنَفْقَهٌ البورجوازيون والاشتراكيون.

ولكن أين نضع علم النبات وعلم الوراثة اللذين يختلف حولهما الاشتراكيون والبورجوازيون؟ هل تظل جميع العلوم نسبية بحكمها على الدوام مستوى التقدم التكنلوجي في جميع المجالات. إن الاتفاق بين جميع الأطراف المعنية لم يكن ولا يمكن أن يكون هو وسيلة الحكم على مدى استقرار أركان أي علم ومقاييسه.

وعلم الجمال قد أفاد الكثير من الاكتشافات الجديدة في علم الأعصاب وعلم النفس، وأصبح له مقاييسه وقوانينه. بالطبع هنالك خلاف شديد حول الكثير من تلك المقاييس .. ولكن هذا شأن كل علم من العلوم.

وفي نفس الفقرة التي نقاشناها يقول الأستاذ إبراهيم فتحى «إن الدراسات الجمالية ماتزال تتبع الفسفات المختلفة، وتتنازعها المناهج المضاربة، ويفد أن الأستاذ غال يرى أن يقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنلوجية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية، وأن يخص الشكلية وحدها بالطابع «العلمي» وأن يقتضي بانتعاشات الصراع الاجتماعي عدماً».

لقد احترت في فهم الارتباط بين شقى هذه الفقرة، فكيف تربط بين اعتبار علم الجمال علماً وطيد الأركان وبين مطالبي بقصر الدراسات الجمالية على النواحي التكنلوجية بمعزل عن وظيفتها التعبيرية؟ أن علماء الجمال الماركسيين من أمثال لوفيفر ولوكاش يتحدثون عن الخصوصات الاجتماعية للفن دون أن يحولوا الدراسة إلى دراسة في علم السياسة أو الاجتماع، كما أن الكثير من علماء النفس من أمثال فرويد وجونز قد درساً الأعمال الفنية على اعتبار أنها وثائق سيكولوجية، ولم يقل واحد إنهم قد قدموا دراسات في علم الجمال، ولكن علم الجمال يستفيد من ذلك.

إن كون علم الجمال علماً وطيد الأركان لا ينفي أبداً إمكان دراسة وظيفته الاجتماعية أو مضمونه الاجتماعي أو النفسي.

وينتهي الأستاذ إبراهيم بقوله أنتي أدعو إلى الواقعية الاشتراكية ومقاييسها الوحيدة هو مقاييس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة صريحة.

ويتساءل الكاتب عن الفروق الجمالية بين الخيانة الصريحة وغير الصريحة، ولندع دعابات الأستاذ إبراهيم جانبها: إن المسألة هنا تتعلق بالأمانة، فعندما يدعى على الأستاذ إبراهيم شيئاً لم أقله فليس أمامي إلا استنكار هذا الأسلوب في النقاش والنقد. لقد قلت بالحرف الواحد:

«قد تتميز المرحلة الأولى من التجربة السوفيتية بانفتاحها على التجارب الفنية، كان المقياس الوحيد هو مقاييس الجودة الفنية وعدم وجود خيانة

أدب وفهد

صريحة».

ومن الواضح هنا أنتى لا تتحدث عن الواقعية الاشتراكية ولا أبدى رأياً فيها. بل تتحدث عن علاقة السلطة بالفن بشكل عام، وعن المرحلة اللينينية في التجربة السوفياتية قبل طغيان ضيق الأفق والإرهاب السтаليني.

ولكن المثير في الأمر هو أنه في الوقت الذي أراد فيه الأستاذ إبراهيم أن يناقش رأيي في الواقعية الاشتراكية اكتفى بمناقشة رأيي في موقف السلطة من الفن مدعياً أن هذا هو رأيي في الواقعية الاشتراكية.

وسوء النية ومحاولة تصييد الأخطاء واضح هنا. فرأيي في الواقعية الاشتراكية موجود في نفس المقال الذي يناقشه الأستاذ إبراهيم، موجود على التحديد في الفقرتين السابقتين للفقرة التي هاجمها الأستاذ إبراهيم . واستعرض خلال ذلك بعض دعابته. وأنني اتساءل لماذا لم يناقش الكاتب هذا الرأي إذا كان بالفعل لا يهدف إلى مجرد الاستعراض لتصييد الأخطاء.

قصائد مترجمة حلم النساء الجميلات

كنجسلی أمیس

مازال الباب يتارجع ، فتدب الحياة في الفتيات ،
مسافرات جوا في أقصى خطوط الطول
متهاديات من الضجر، يندفعن
نحو السطوح الاوکسجيني لإيماءة رأسى ،
وملائكة ايضا ، جماعات عارة بشعلة الجوخ ،
يندفعن صاحبات نحو آلههن .



متحمسات كلهن ، يتشارجن ليمسكن قبعتى ،
وماذا ذلك ليس بعد ، ينسحب الرجال الآخرون
مهانين ، تلاحقهم السخرية ،
كل واحدة منهم تشارك بدورها
في فتح بوابة الشهوة أمامى :
واندفع أنا كالطلقة .

أدب ونقـ



يختالهن الكلام، عاشقات، ولكن نظرة كل واحدة،
تستاكد سبل أخرى، تتضرع إلى أن أوقع
على آوتوجراف جسدها،
كل واحدة منها تقول: «أنا أولاً يا كنجلسي، أنا أمهرهن»
ولكن لا داعي للجلة، فالذواقة لا يعود إلى الأدوار
السفلى ليعتنى،
وأنا لن أعدو إلى الدور الأعلى.

• • •
اظاهر بالتماسك، ربما لنصف ساعة،
أتردد، وترىني كل ألمبة الطريق إلى برجها،
افتتح، عندها يقف الساكن المفتاح
فوراً إلى أى رجل، ولكن ذلك لن يكون إلا
إذا كان ذلك الأى رجل هو أنا.

• • •
من المرات تتضاعف هتفات الآباء،
والأخوة، والعشاق ، ترتفع الهافات أكثر
عندما ظهر أمامهم،
كل واحد منهم يصافحني وبحرارة
يهنتني، ومن مدير البوليس
احناء رأس، وغمزة، وضحكه .
وعندما ينتهي هذا ، ينتهي التردد أيضاً،
أول شهاني فييات (وقد تمت الموافقة على القائمة)
يقفزون ويفكّن ..
ولكن الصدق يدفعني إلى أن أعترف
أن هذا كله حلم، وقد كان
من السهل معرفة ذلك.

• • •
انتظر، ليس مجرد حلم، لأن، رغم كونه ممتعًا
وجميلًا، فهو حقيقة أيضاً، ولذا
فيئدر أن يكون مفهوماً ،
من يختار مثلاً أعلى أكثر ملامعة
في الانساع المهوو القائم هنا والأآن،
إذا كانت تلك الحجرة الصغيرة حقيقة؟

• • •
الأحسن فقط، الآخرون، بل وجدوا فعلًا
مسافات الحب الشائع طويلة للغاية.

أدب ونقد

وهم، بلهفة، يصررون على موقفهم،
المكتشفون المنتشون بالغرائب، ملاحو اليابسة،
لا يطأ لعون مرسى يعوضهم
عن ضجر الطريق.

● ● ●

يتظاهرون بالتعصب ولكنهم، في الحقيقة: هشون:
تندفع في رؤوسهم دمى تسلطت عليها أضواء باهرة.
يأتون معى، ليبحث عن قاعات البهجة النظرية،
عن نساء ذلك الأقليم الطازج دوماً،
في الليلة القادمة

الشيء الرديء

جون وين

أحيانا تكون مجرد الوحدة تبدو وكأنها الشيء الرديء.
قد تتضخم الوحدة حتى تحجب الشمس.
تلملم إلى حد أن الخوف والقلق
على المضي ومن المستقبل، يختنقان. كسبت الجولة،
تعتقد، هذا هو الشيء الرديء، أنه هنا.
ثم تصرف بفهم، تذهب لتناول، أو تتناول
بعض الطعام، أو تكتب رسالة أو تعمل، أو تتظف شيئاً
تتقاسص الوحدة، لم تعد عينا لها على الاطلاق.

● ● ●

ثم تفكك: الشيء الرديء يقطن في داخلك
لا يخطر من الوحدة، ليس الماء ولا بلسمًا.
أهرب، إلى قصيدة أو إلى المشرب لتقابل صديقاً
ولذلك لن تتجنب الشيء الرديء، فارل夫 العالى
حيث وضع الشيء الرديء راجياً الراحة،
قد انكسر. وتدحرج الشيء، سوف يتبعك حتى النهاية

ملمس اليدين

ثوم جن

تستكشف اليadan متعددة،
كائنان حيان صغيران على أن
أدب ونقد

أخمن شكلهما، تلمسانى كلى،
برقة أطراف الأنامل.
مختربة كل سطح وكل ما
تجده، بتردد وخجل الكتاكيت.
أربط بينها وبين أيد
لطيفة صافتها فى نهار اليوم.

ويحدث تحوال مفاجي:
تساكسان سوا وتصبان
كتلة من الغضب ، كبرتا
واصبتنا قططا تصطاد دون ان تخاف:
خميرتان ولكنهم يائستان.
وأنا فى جوف الظلمة. اتساع
متى نعثنا. ويختظر لى أننى
لا أعرف يدى من تكونان.

الوحش والجميلة

بيتر بورقر

لا يعلو صوت خرفه فى وضع النهار، يرتفع إلى همسة
ليل .
من أم ميتة فى بيت خشبي ،
وقد واتاه حظ رائع : فتاة
في ثياب باريسية، مساعدة مدرسة سابقة، اختارته
ليكون عشيقها. في الحادية والعشرين ومجرية
علمت يديه حدس الثياب
وفي البداية قبلته في حفلة، ثم أخذته
إلى بيتها وفعلا ما كان دوما يفترض فعله.
ثقافتها كانت متعدنة الكبرى:
أمها وأبوها يسكنان، يقدثان أدوات المنزل،
الزواج التسع، البقالون ينادونهما
باسمائهما الأولى - وكل ثرثرة الديمقراطية الجنسية.
وفي الصباح (التقاط الكستناء) وصحيفة الدiley اكسبرس
ولكن فجأة يأتي اليأس الملهوف، الدهشة في كنيسة كلية كنج،
العقل الذى يعيش فى روحها
والذى تكون حيوتها غلافه الدينوى.

أدب ونقد





ولكن الثقافة الرفيعة اختارت أن تقتل - فاحتكا
في السطح الداخلي للجلد . أهلها السكارى
كانوا اذكياء ، محامون اذكياء ورجال محترمون حنكهم النبىذ .
تارك الفلاحون للزواج منها . في الدور الأعلى اعداد غفيرة
من الباطنية من يحسب حسابهم وجد نفسه
مهجوراً، تلقيتاته لا يرد عليها، وتقلص عالمه
حتى أصبح تناول الطعام في ليلون، والانتظار خارج بيته
عند منتصف الليل ،
دمعوها الصادقة تلاحة، تغور فوق سريره .
ولذا يجلس وحيداً في المكتبات، بشع ورئيس ، الروح ،
وحش مرة أخرى، ينتظر قلبه شبيهة لتعيد
له عطره الإنساني، وطعم المرأة على لسانه .

الخميس المقدس

جويفري هل

عارياً، صعد إلى وجار الذبب ،
حق في جنة عدن دون خوف ،
عندما لم يجد كميناً متوصيناً
بل نوماً تحت غطاء الفروع .



قال : «وَقَعُوا فِي شِبَاكِ الْحُبِّ ،
الَّذِي هُوَ يَتَكَبَّرُ أَجْنَانَ الْخَالِيةِ ،
يَهْمِلُ التَّفَرِّحَ الْحَزِينَ لِلْفَصُولِ .
الْطَّفْلُ وَالْمُرْضَةُ يَسِيرُانِ يَدِ بَقْفَانِ
وَلَكُونَتُهُمْ غَافِلِينَ عَنْ خِيَانَةِ الزَّمْنِ
يَحْكِي بِرَاعِتَهُمَا بِمَكْرَهِ
وَلَكُنْ عَلَيْهِمْ أَنْ يَشْقَوْا طَرِيقَهُمْ عَبْرَ خَطْرِ النَّارِ
وَيَجَازُوْفُوا بِسَقْطِ الْبِرَاعَةِ .
لَسْعَتِنِي تَلَكَ النَّارِ ،
وَجَابَتِهِ وجارِ الذَّبَّةِ .
عَجَّى ، هَاهِي تَمَدَّدُ وَدِيعَةً ، وَخَالِيَةً مِنْ رَغْبَةِ الدَّمِ
تَلَكَ كَانَتْ أَسْطُورَتِي وَرَعْبِيَ الدَّائِمِينَ .

أدب ونقد

كانون الثاني

تدھیوز

يجر التعلب بطنه الجريحة
فوق الثلج بذرات الدم القرمزية
تنفجر بصوت مكتوم،
طربة كالبراز، جسورة كالورود.
فوق الثلج الذي لا يحس بالشفقة،
ولا تبعث ايديه البيضاء الشفاء،
يجر التعلب بطنه الجريحة.

عجوزة

إن سكستون

أخاف من الابر،
تضجرني ملاهات المطاط والأنايبير.
اضجر من الوجه الذي لا أعرفها
وأظن أن الموت قد بدأ،
يبدأ الموت كالحلم
 مليتا بالأشياء وبضحكات أخرى.
نحن صغيرتان ونسير
ونلتقط العينية
طيلة الطريق إلى داماريسكوتا،
أه سوسان، صاحت،
لوشت صورتك الجديدة.
طعم الذيد -
فهي ممتئى جدا
واطعم الحلو الأزرق يسييل
طيلة الطريق إلى داماريسكوتا.
ماذا تفعل؟ دعنى وحدى!
الا ترى أنتي أحلم؟
في الحلم لا تكون في الشانين قط.

أدب ونقد

سوسيولوجيا الحياة في رواية "إسكندرية ٦٧" للروائي مصطفى نصر

شوقى بدر يوسف

ونعني بهذه الفضاءات حى غربال، مكانه الأثير الذى سبق تجسيد ملامحه وشخصوته فى روايات "جبل ناعسة" و"الجهينى" و"الهمamil" و"ليالي غربال" وغيرها من تصوته السرية، إلى تجسيد رؤية جديدة فى عالم الروائى الهدف منها رصد بعض المشاهد الحية للحياة الاجتماعية والسياسية لواقع مكان سكندرى آخر له خصوصيته، أحتنفى به فى هذا النص وهو "حي بحرى"، وفي زمن حفل بأحداث مصرية هامة حدثت فيه، وهو عام ١٩٦٧ بما يحمله هذا العام من دلالات خاصة فى التاريخ المصرى والعربى المعاصر، حيث يجسد النص الواقع عاشته شريحة من المجتمع السكندرى فى فترة حملت معها نذراً الحرب، والأيام التى سبقت حدوثها مباشرة، وكذلك أيام الحرب ذاتها، وأيضاً الأيام التى أعقبتها، وما خلفته هذه الأيام جميعها من إنعكاسات هامة كان لها تأثير كبير على مستويات المجتمع المختلفة، مستخدماً فى ذلك الواقع الاجتماعى والسياسى والعسكرى فى تجسيد هذا الزمن بكل ما يحمل من أحداث جسام، وشخصوص عاشت واقع هذه المرحلة، وتعاملت مع المكان والزمان والحدث، بحيث طفت الهموم العامة على الهواجس

تعتلى رواية
«إسكندرية ٦٧» فى
مسيرة
الروائى
مصطفى
نصرالسردية
انعطافة هامة
زواوية
جديدة
مختلفة عما
سبقه من
تصوص
روائية، حيث
خرج بهذا
النص عن
الفضاءات
المعتاد له
تناولها فى
رواياته
السابقة،

أدب ونقد

الخاصة لشخوص النص، فيبعد أنتهاء الحرب، وسكنون آلة الرهيبة، واحتلال سيناء والضفة الغربية لنهر الأردن، ومرتفعات الجولان السورية، بما الجميع وكان على رؤوسهم الطير من هول ما حصل، حتى أن عبد الناصر نفسه قد طلب التناهى عن السلطة والعودة إلى صفوف الشعب، وأعتبر نفسه المسؤول الأول عن الهزيمة التي حدثت، وكان ذلك منعطفا خطيرا مرت به الأمة العربية عامة، والمصرية بصفة خاصة، حيث انعكس هذا الارتطام الرهيب على كل شخص وكل بيت وكل أسرة، وأحدث شرحا كبيرا في ضمير الأمة كلها في كل مكان على أرض الواقع، في الشوارع والحرارات والبيوت، بين الجنود، على ظهر السفن التجارية والحربية، ولعل المشهد الذي جسده الكاتب على ظهر الفرقاطة " الحرية " داخل النص خير مثال لما حدث على مستوى الواقع من ردود فعل هائلة طالت الذات العربية في الصميم : بكي الملازم عبد الله عندما علم بما حدث . وعندما تتبع الموقف بين زملائه في الفرقاطة " الحرية " وجد الحزن قد دخim على الجميع، وكل فرد غير عن حزنه بطريقته . البعض أصبح بحالة هياج وصرخ . واقتربوا كائين الكومandan طالبوه بالهجوم على ميناء حيفا وضربه بكل ما لدينا من أسلحة . قال بعضهم : لو كانوا تفوقوا علينا في الطيران . فنحن أقوى منهم في البحرية . (١) .

ولا شك أن إختيار الكاتب للبيئة السكندرية الساحلية في حي بحري خاصة، وما يفرزه مجتمع الصيادين في هذا الحي العريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات إجتماعية في عالمهم الخاص كان لخدمة العدد الرئيسي للنص والنarrative عن وقائع بعض الأحداث التي كانت تهدى للحرب، وما حدث أثناءها من مشاهد حية عاشتها الإسكندرية في ذلك الوقت بمعناها الإجتماعي الخاص، وأعني بذلك الواجهة البحرية التي حدثت بين البحرية الأسرائيلية والبحرية المصرية والتي أثبتت فيها البحرية المصرية قدرتها على مواجهة قوات العدو بتلاحمها مع الناس البسطاء الذين يسكنون منطقة بحري، من خلال الحادثة الشهيرة التي سبقت الحرب يوم واحد حين اكتشف أحد أبناء الصيادين بعض أفراد من الضفادع البشرية الأسرائيلية يحاولون التسلل بجوار قلعة قايتباي والدخول إلى المدينة للقيام ببعض أعمال التخريب وتدمير بعض الأهداف الحيوية، وعندما أحس به أفراد المجموعة حاولوا قتله، ولكنه هرب منهم مستخدما مسالك القلعة التي يعرفها جيدا، وقام بإبلاغ المسؤولين، وتم تعقب أفراد هذه المجموعة والقبض عليهم أثناء محاولتهم الهرب إلى ليبيا بمساعدة وصحبة أحد العملاء اليهود، وكان طيبا معروفا في المنطقة يملك عيادة بشارع

أدب ونقـ

التوبيخ، ومسؤولًا عن خلية من خلايا التجسس في الإسكندرية تم القبض عليه وعلى بقية أعضاء الخلية، وكانت هذه العملية الناجحة ضربة قاصمة للعدو، قام بها أفراد بسطاء من الشعب السكدرى في تلاميذه العفوى التلقائى مع قواته المسلحة وأثباتهم بأنهم على مستوى الحدث والموقف حتى في أحلك الظروف والواقف، وقد اعترف العدو الإسرائيلي بهذه الضربة، كما أعترف بعد أيام قلائل من الحرب بأغرار الفواصدة الإسرائيلية "التمساح" أكبر غواصته في ذلك الوقت بالقرب من الإسكندرية، واحتسبت هذه الحادثة البطولية للإسكندرية وأبنائها، وربما كان ذلك يحمل بصيصاً من الضوء والتوجه للبطولات التي حدثت أثناء معارك ٦٧، ولكن ثقل الهزيمة قد أخذت معالمها وجعلت منها شبحاً وسط الأحداث الجسام التي حدثت في هذا العام، والمتبعة لحركة الصحف التي ظهرت خلال أيام الحرب يستطيع الأطلاع على أخبار هذين العملين البطوليين الذين وظفهم الكاتب في نسيج النص، حيث وظف الكاتب هاتين الحادثتين في نسيج النص لأعطاء مصداقية الحدث عنصراً هاماً وهو : "محاكاة للواقع الذي حدث آنذاك وإنطلاقاً بالنص الرواى الذى هو فى الحقيقة من أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع وتصويراً لحياة الناس كما هم ، وليس كما ينبعى أن يكونوا ". (٢) ١٩٦٧

هناك نقاط متوجهة في التاريخ تتجلّى بصورة أو بأخرى في المتن الرواى، وهي بمسارها الواقعى تبدو وكأنها في المستوى المتخيل من عنف ما يتجلّى في أحدها من أزمات وأوقات عصيبة، وهي تعكس وعي الرواى تجاه الخطاب الذى يود التعبير عنه، كما تعكس حجم الأحداث التي مرت، وعظم الأسئلة التي لا زالت تتداعى، وتشكل سؤالاً ضخماً لا زال يهيمن على الذات العربية حتى الآن .

ففي منتصف عام ١٩٦٧ ، وفي ساعات قلائل من يوم ٥ يونيو شهدت المنطقة بأسرها زلزالاً قوياً هز الأمة العربية كلها، وإرتطاماً هائلاً جعل جماهير هذه الأمة تتربّح، وت فقد توازنها، وعاشت هذه الجماهير على أرض الواقع تلقي آثار شئ لم تتعود عليه من قبل أسمى الهزيمة وهي غير مصدقة لما حدث، فما هي الأحداث التي صاحبت واقع الهزيمة وحدثت قبلها وبعدها على أرض الواقع في أنحاء مصر كلها بل وفي أنحاء الوطن العربي ؟، كيف كان الناس يتعاملون، وماذا كانوا يفعلون، وكيف كانت حياتهم الخاصة وال العامة، وكيف تعاملت الناس مع هذا الإرتطام الكبير، وكيف قاومت هذا الزلزال وهذه الهزيمة ؟ ذلك ما أجبت عليه رواية "إسكندرية بنت نج" للروائى مصطفى نصر من خلال إجتزائها شريحة من الحياة الاجتماعية في حى يطل على ميناء الإسكندرية التجارى والحربي، حيث حى بحرى بشعبية المعروفة، وكيانه الساحلى

أدب ونقد

الخاص، ومنطقة الأنفوشي، وحلقة السمك، ومجتمع الصيادين ومنطقة الميناء والجملوك
حي التجارة والمال، وبعض المناطق الساحلية ذات الأهمية التاريخية والإجتماعية مثل قلعة
قايبيات وشارع التتويج وقهوة فاروق الشهير في المنطقة التي يتجمع فيها معظم أهالي
بحري والأحياء القريبة، وغيرها من الأماكن القريبة من البحر، وأيضاً بعض الأماكن التي
تنقلت فيها شخصيات الرواية حسب تداعى الأحداث، وتنقلها المفاجئ مثل منطقة سيدى
بشر ومحطة الرمل وبحرى، وقد اختار الكاتب لهاذا الواقع الذى بدأ فى التغير الحتمى
فى زمن الحرب، شكلاً روائياً يختلف عما أصدره قبل ذلك من سرديةات، نوعاً جديداً مليئاً
بالة إجتماعية مسيسية، ومناخاً عسكرياً اشتراك فيه الجميع، المشققين والقيادات
السياسية وأفراد القوات المسلحة والبسطاء من أفراد الشعب، وغيرهم من الفئات التي
تعيش في الإسكندرية، لقد طرح الكاتب رؤيته من خلال ما حدث أمام العالم آنذاك، ومن
خلال سرد أحداث معاصرة، ومن خلال تصوير "إطار تاريخي" خادع يطرح رؤيته
الأيديولوجية السياسية بطريقة غير مباشرة في مرحلة تغير فيها كل شيء، وكما قال
ميشيل بوتو عن أهمية الرواية لمجتمع يتغير : إن الرواية هي الشكل الأدبي الأقوى
والتعديل الأنسب عن واقع يتغير بسرعة" . (٢) لذلك نجح الكاتب في أن يجسد في هذا
النص معالم رؤية أيديولوجية من مرحلة هزيمة ١٩٦٧ بعيدة عن الإهتزازات العاطفية،
ويسجل من خلال آلية سرده الروائي العلاقة المباشرة بالهزيمة، من خلال ما كان يدور في
وعي الذات ووعي العالم وتشكيل العلاقة المركبة بين الآنا والأآخر، وأيضاً من خلال
معرفة الخط البياني لواقع الذات التي إنحدرت إلى هوة سحرية، وما حدث لها على
مستوى الواقع، وما دار في هذا المجتمع إبان هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الوطن .

يبدأ النص برؤية سوسيولوجية تمثل واقع الحياة عام ١٩٦٧ قبل بداية الحرب
العربية الإسرائيلي مباشرة في هذه المنطقة الشعبية من "خلي بحرى" الشهير والقريب
من مينا الإسكندرية، كما أنها تعرض لشريحة من شخصيات المجتمع السكندري المختلط
بالعديد من الشخصيات العائشة حقيقة هذا الزمان، وأبعد المكان في هذه المنطقة من
المصريين واليهود، شريحة تعيش الواقع البسيط، في حياة يومية ملؤها الترقب، وأعمال
كبيرة تملئ قلوب الجميع بنصر مؤزر على العدو الصهيوني كما جسمته لهم وسائل
الإعلام في ذلك الوقت، وكما وضحت أبعاده ومعالمه من خلال النص، عندما أعلن عبد
الناصر إغلاق خليج العقبة في وجه الملاحة الإسرائيلية، وطلب من الأمم المتحدة سحب
قوات الطوارئ الدولية العسكرية في المنطقة، وبدأت القوات المصرية

آد-ونـقـ
تدفق على سيناء، والناس في كل مكان في حالة ترقب، ولا حدث لهم

سوى خطاب عبد الناصر الذى سوف يلقيه فى قاعدة جوية متقدمة فى سيناء، وكما كان الناس دائماً فى ذلك الوقت، كان الجميع فى حالة إنتظار وترقب لرفع رأيات النصر الذى سوف ترفرف خفقة فى سماء المنطقة، وأن اليهود سوف يتلاشون بفعل العاصفة التى سوف تقابلهم بها قواتنا المسلحة، وإنهم سوف يلقون إلى البحر هم ومن درائهم، وعلى الرغم من ذلك كانت الحياة تسير رتيبة على و蒂رة واحدة، فى البيت، فى السوق، فى الشارع، على المقهى، فى الميناء، لقمة العيش كانت هي الهم الأول والأخير للحياة الاجتماعية باليتها المallowة وبواقعها اليومى العيش، وعلى الرغم من ذلك كانت هناك أوقات مشهودة ينشغل فيها الناس بأشياء يجعلهم يلزمون بيوتهم فى دعة وراحة عجيبة، الكل يمارس حياته، ويستمتع بوقته، ولم يتوقف لهم فى هذه الدنيا سوى النصر، وكانت هناك أوقاتاً يعتبرونها أوقاتاً مقدسة لا يشغلهم عنها ولا يليهم عن الاستمتاع بها أى شيء، من هذه الأوقات مباريات كرة القدم بين الأندية، والملاحظ فى ذلك الوقت أن القائد العام للقوات المسلحة المصرية بجانب مركزه العسكري الهايم كان رئيساً لأتحاد الكرة، وكل قائد سلاح من أسلحة الجيش كان رئيساً لنادى من الأندية المتنافسة، كذلك الأوقات التى تقام فيها حفلات أم كلثوم فى الخميس الأول من كل شهر والذى يعد لها الناس إعداداً خاصاً، تدخل ضمن الأوقات المقدسة عند فئات الشعب المختلفة " : لذا ردت الإذاعات العادلة . إن الشعب المصرى فى عهد عبد الناصر يفتر قول مدمس . ويتجددى كرة قدم . ويتعشى أم كلثوم " . وقيل أيضاً " أن هناك شخصيتان فى التاريخ العربى القريب ظلت الجماهير تصفعى اليهما بكل انتباه على طول الرقعة المتعددة من الكويت إلى المغرب بما جمال عبد الناصر، وام كلثوم " (٤) " : ومن أهم الأوقات التى ينشغل فيها الشعب أيضاً . وتخلو الشوارع وقتها من السائرين حين يخطب عبد الناصر، فيجتمع الناس حول الراديوهات . أو أمام التلفزيونات فى المقهى أو البيوت . أو يجتمعون فى الشوارع والحوالى حول مذيع آخرجه صاحبه من بيته . قلما تجد إنساناً يسمع الخطبة وحده فهو عادة ما يبحث عن مجموعة تشاركه سماع الخطاب حتى يشاركه التعليق والنقاش حول النقاط التى يتحدث الرئيس فيها " لحين لخ . تلك كانت بعض مظاهر الحياة ورسوسيولوجيتها الخاصة إبان الأيام التى سبقت الحرب عام ١٩٦٧ .

الشخصيات وتداعيات الأحداث

تثل شخصيات النص التى حشدتها الكاتب لخدمة الحدث
 الرئيسى والخط الدرامي العام مستويان من الشخصيات الفاعلة لمحلى

أدب ونقد

الواقع في هذه المرحلة التي سبقت النكسة ب أيام قليلة، المستوى الأول هو الشخصيات المصرية الوطنية المنتسبة إنتماء جوهريا إلى واقعها الدينى والوطني، وهذه الشخصيات تعكس واقع المجتمع المحظى على بعض الشخصيات البسيطة السوية والشخصيات المازومة التي تفوق طموحاتها المتواضعة، والمستوى الثاني هو الشخصيات اليهودية العائشة داخل المجتمع السكندري في " حى بحرى " والتى تعمل ضمن مخطط خاص الهدف منه زعزعة الأمن والواقع، والتمهيد للرجل بعد ذلك إلى إسرائيل مهما طال بهم الوقت في هذه المكان، فالعلاقات الإنسانية التي كانت تربط اليهود بالمصريين في الإسكندرية وربما في مصر كلها قد تغيرت بعد قيام دولة إسرائيل، ويبدأ أجهزة الأعلام هناك الضرب على وتر إضطهاد الأقلية اليهودية في مصر، بينما الحقيقة تقول أن العلاقات الإنسانية بين الطرفين كانت علاقات من الحميمية بحيث استفاد منها اليهود أثناء اقامتهم في مصر أكثر مما استفاد منها المصريين، حيث كان اليهود يقيمون حول أنفسهم طوقا شديداً الخصوصية والسرية عرف بحارة اليهود، يخفون فيه أهدافهم وأغراضهم، ظهر جزء منها في سياق النص من خلال كازينو " كازابلانكا " الذى كان يملكه الخواجة " فيكتور " ويتردد عليه كل طالب للمتعة، حيث ترقص وتغنى فيه بعض المغنيات والراقصات اليهوديات، أمثل " فريدة " و " ليلى " التي تقنى أيضاً في آذاعة الإسكندرية، كذلك " العيادة " التي يمتلكها الدكتور " يوسف داود " في شارع التتويج والذي استخدمها كنوع من المداهنة مع الوطنيين المصريين لكسب ودهم، وكانت هي الأخرى تمثل نموذجاً خاصاً لحارة اليهود .

ولعل العلاقات المشابكة التي تربط بين الشخصيات المنتسبة من الواقع السكندري في هذا المكان من النص كانت هي المحرك الأساسي لسوسيولوجيا الحياة داخل النص نفسه، فالجميع في قارب واحد كما يقولون حتى اليهود العائشين معهم كان لهم دور في تسيير دفة الحياة ولكن بطريقتهم الخاصة، ومن وجهة نظر مختلفة تماماً عن الشخصية المصرية، فالحاج الدسوقي شيخ الصيادين بثقائه وعفويته في تعامله مع من يعملون عنده من الصيادين، وأيضاً مع أصدقائه المقربين وغير المقربين كان يتعامل مع الجميع بحب وود وأبوية تفرضها مكانته الاجتماعية على مستوى الواقع حتى لو كان ذلك مع غيره من اليهود لدرجة أنه لجأ إلى الدكتور " يوسف " صديق ابنه أحمد وهو اليهودي ليذهبها معاً لأحضاره ابنه من المطار، لإعتبارات الزماله والصداقة والجيرة، ويمثل الدكتور أحمد الدسوقي ابنه العائد من ألمانيا بعد انتهاء دراسته للطب

آد - وفـ
الشخصية المصرية المثقلة سياسياً واجتماعياً بل وعسكرياً أيضاً، حيث

أن دراسته وحياته بالخارج جعلته ينظر إلى الأمور بمنظار الموضوعية وليس بمنظار العواطف والمشاعر الذي تعود عليه الناس البسطاء في مصر، لذا كان يردد دائمًا بأن ما يحدث الآن على أرض الواقع ما هو إلا فن سيقع فيه الشعب المصري، وأن الموضوع أكبر من الحرب مع إسرائيل، ولكن صيحته هذه كانت تذهب هباء حتى إنهم أتهموه بالجنون، وأعتقدوا عليه بالضرب، ولو لا والده الحاج الدسوقي بمكانته الاجتماعية، وإحتواء "عواطف الأخلاقية الاجتماعية له لفكتوا به، وذلك حين صرخ في إجتماع عام حضره جميع سكان الحي، كما حضرته قيادات الاتحاد الاشتراكي في المنطقة، بأن الحرب مفروضه علينا وأننا سوف نضطر أن نخوضها ونحن غير مستعدين لها" : اسمعوني يا ناس . منذ أن عدت من ألمانيا وأنا أريد أن أتحدث ، أن أحذر . كلنا نحب عبد الناصر . وثق فيه ونعرف مدى وطنيته ونزاهته وطهارة يده . لذا نريد أن نتباهي . صدقوني يا ناس أنا غير مستعدين لحرب إسرائيل . الحرب ستفرض علينا . وسنضطر أن نخوضها " . (٦) ، كذلك نجد أن النص يحوي أيضًا شخصيات سكندرية نظرية يحكمها وضعها الاجتماعي الخاص، مثل شخصية الصنول "عبد الله" وهو ملازم في البحرية، ولكن الناس يعرفونه بالصول "عبد الله" لأنه بدأ حياته في البحرية مساعداً، وهو على الرغم من شخصيته العسكرية ووضعه الاجتماعي الذي يجعله قريباً من أهل الحي خاصة الذين يقاربونه في السن، وعلى الرغم من إنه خطيب "صابرین" ابنة الحاج الدسوقي شيخ الصيادين وشقيقة صديقه الدكتور أحمد، إلا إن واقعه الشبقي جعل له العديد من المغامرات النسائية مع فتيات كازابينو "كازابلانكا" الذي يملكه الخواجة "فيكتور" اليهودي، لذا فهو في نزاع دائم مع خطيبته التي القت إليه الدبلة في آخر خناقة لهم حول هذا الموضوع، والصول عبد الله له فيلاً ورشاً عن والده بجوار المدافن يتنازع عليها هو وشقيقاته بوعز من أزواجهن، وهو دائمًا ما يردد أن نابليون حرم دفن أجداده في أرضهم، وأن الأنجلترا استولوا على المدافن لتحويلها إلى معسكر لجنودهم، والحكومة تحاول أن تستولى على الأرض بحجج أن أرض الأنجلترا هي ملك للحكومة، لذلك فهو لن يفرط في هذه الأرض التي تحمل ميراث الأجداد وراثتهم، وهو شاعر يعيش القراءة، ويمثل في النص جانبًا من الشخصيات المتقلبة ما بين فورة الشباب ومحنة الواقع حيث يمثل الجنس له مما خاصاً، خصه الكاتب به لإبراز وجه الواقعية داخل النص، وإن كان إبراز عنصر الجنس هنا من خلال الصول عبد الله الذي كان هدفه من الحياة تحقيق أكبر قدر من المتع الحسية والجسدية، هو تحقيق التوازن بين الوجه الواقعى للحياة حتى في أحلال فترات التي مررت بها الإسكندرية في هذا الوقت بالذات .

آدـب وـفـقـ

ثمة شخصيات أخرى كان لها دورا فاعلا داخل النص من خلال أبعاد الشخصية المازومة، التي لا تحفل إلا بمصلحتها الشخصية، وهي الشخصية التفعية والمتمثلة في شخصية "إبراهيم فهيم" أمين لجنة الإتحاد الاشتراكي المساعد عن دائرة الجمرك، وأبن عم "عواطف" وخطيبها في نفس الوقت، وهو شخصية إنتهازية وصولية، يستغل الظروف كلها لمصلحتها الشخصية ولا يغير وزنا لأى قيم أو مبادىء، يفعل ذلك حتى مع أقرب الناس إليه مع والده فهيم عسكري الشرطة ووالدته التي تفتخر به دائماً بـهـ "سـيـ الإـسـتـاذـ" ، ومع ذلك كان يتذكر لهما دائماً، لدرجة إنه اعتدى على والده في أحد المرات الذى رفض فيها إعطاؤه نقوداً كان يحتاجها، كما أنه فى إجتماع الإتحاد الاشتراكي الذى عقدت لمناقشة ترتيبات الدفاع المدنى وال الحرب حرض الجماهير على الفتى بالدكتور أحـمـدـ الدـسوـقـىـ، الذى وجـدـ فـيـهـ منافـساـ خطـيرـاـ أمامـ إـرـتـابـاطـهـ بـأـبـتـةـ عـمـهـ "ـعـواـطـفـ"ـ الذى يـرـيدـ الزـوـاجـ منـهـ منـ أـجـلـ ثـرـوـةـ أـيـهـاـ الـذـىـ كـوـنـهـ مـنـ عـلـمـهـ فـيـ صـنـاعـةـ موـاتـيرـ السـفـنـ التجـارـيةـ،ـ كماـ إـنـهـ عـنـدـمـاـ اـكـتـشـفـ اـثـنـيـنـ مـنـ أـفـرـادـ الضـفـادـ البـشـرـيـةـ فـيـ منـاطـقـ سـيـدـيـ بـشـرـ وـرأـىـ الدـكـتـورـ أحـمـدـ دـاـوـدـ يـرـيدـ الإـمسـاكـ بـهـمـاـ بـعـاـونـةـ بـعـضـ الـأـهـالـىـ أـوـحـىـ إـلـىـ الـأـهـالـىـ أـنـ الدـكـتـورـ أحـمـدـ هـوـ أـحـدـ أـفـرـادـ الضـفـادـ البـشـرـيـةـ،ـ مـاـ عـرـضـهـ لـحاـوـلـةـ الفـتـىـ بـهـ مـرـةـ أـخـرـىـ مـنـ جـانـبـ الـأـهـالـىـ،ـ وـقـدـ كـانـتـ شـخـصـيـةـ "ـإـبـرـاهـيمـ فـهـيمـ"ـ مـنـ السـهـولـةـ بـمـكـانـ بـحـيثـ أـسـتـطـاعـ الـدـكـتـورـ يـوـسـفـ دـاـوـدـ "ـتـهـرـيـبـ أـفـرـادـ الضـفـادـ البـشـرـيـةـ إـلـىـ الـخـارـجـ حـينـ اـكـتـشـفـ أـمـرـهـ،ـ وـبـدـأـ الـبـحـثـ عـنـهـ،ـ وـتـمـ القـبـضـ عـلـىـ الـجـمـيعـ بـعـدـ سـلـسـلـةـ مـنـ التـدـاعـيـاتـ فـيـ الـأـحـدـاثـ.ـ وـلـاـ شـكـ أـنـ الشـخـصـيـاتـ الرـئـيـسـيـةـ الـتـىـ جـسـدـهـاـ الكـاتـبـ وـالـتـىـ تـحـمـلـ قـدـرـاـ مـنـ الـأـبعـادـ الـنـفـسـيـةـ الـمـتـاقـضـةـ وـالـحـائـرـةـ،ـ مـثـلـ شـخـصـيـةـ الـدـكـتـورـ أحـمـدـ الدـسوـقـىـ وـالـدـكـتـورـ يـوـسـفـ إـبـرـاهـيمـ فـهـيمـ تـعـكـسـ وـاقـعـ الـإـتـتـمـاءـ مـنـ عـدـمـهـ عـنـدـ هـذـهـ الشـخـصـيـاتـ وـيـعـضـ الشـخـصـيـاتـ الـهـامـشـيـةـ الـأـخـرىـ فـيـ النـصـ،ـ فـشـخـصـيـةـ أحـمـدـ الدـسوـقـىـ بـرـؤـيـتـهاـ العـقـائـدـيـةـ الـتـىـ اـكـتـسـبـ جـزـءـ كـبـيرـ مـنـهـ خـلـالـ تـوـاجـدـهـ بـالـخـارـجـ،ـ وـاحـتكـاكـهـ بـالـأـخـرـ الـمـوـجـودـ دـاخـلـ حـضـارـاتـ أـخـرىـ مـقـاـيـرـ لـلـوـاقـعـ الـعـرـبـيـ،ـ وـهـىـ تـبـدوـ تـجـسـيدـاـ مـعـنـوـيـاـ لـوـاقـعـ الـإـنـتـمـاءـ لـذـاـ يـبـدوـ دـاخـلـ النـصـ وـكـانـهـ بـطـلاـ إـشـكـالـيـاـ،ـ أـمـاـ شـخـصـيـةـ إـبـرـاهـيمـ فـهـيمـ الـذـىـ يـعـيـشـ وـاقـعـهـ الدـاخـلـيـ الـمـبـنـىـ عـلـىـ حـبـ الذـاتـ وـالـأـنـانـيـةـ وـالـتـهـرـيـقـ الـنـفـسـيـ،ـ فـهـوـ يـمـثـلـ الـبـطـلـ الـوـغـدـ الـذـىـ يـسـقطـ فـيـ أـوـلـ مـوـقـعـ لـلـسـقـوطـ،ـ وـهـوـ مـاـ جـعـلـهـ يـنـسـاقـ فـيـ آلـيـةـ خـاصـةـ مـعـ تـوـجـهـاتـ الـدـكـتـورـ يـوـسـفـ الـيـهـودـيـ الـذـىـ يـمـثـلـ الـأـخـرـ الـمـصـالـمـ وـالـضـدـ وـالـذـىـ وـجـدـ فـيـ إـبـرـاهـيمـ فـهـيمـ عـمـيـلاـ نـوـذـجـياـ يـجـنـدـهـ فـيـ أـعـمـالـ يـعـزـجـ هـوـ وـأـمـثـالـهـ عـلـىـ الـقـيـامـ بـهـاـ،ـ ثـمـ شـخـصـيـاتـ مـسـاعـدـةـ أـخـرىـ مـثـلـ الـحـاجـ عـبدـ الـمـحـسـنـ صـدـيقـ الـحـاجـ الـدـسوـقـيـ شـيـخـ

أـدـبـ وـقـدـ

الصيادين وعوض الذى يعمل فى عيادة الدكتور يوسف داود وابن أخيه حسن الذى يغسل لدى الحاج الدسوقي والذى كان سبباً فى إكتشاف افراد الضفادع البشرية بجوار القلعة، لقد كان لهذه الشخصيات الهاشمية فى النص دور فاعل بحيث كانوا مرمياً للشخصيات الرئيسية للنص. كذلك نجد من الشخصيات الأنثوية التى حفل بها النص "صابرين" خطيبة الصول عبد الله، وشقيقة أحمد، و "عواطف" الأخلاقية الاجتماعية التي حضرت إلى الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لمحاولة معاونة بعض الأسر التي يموت عائلتها في نواف البحر، وحافظة التي تسكن في كوخ أقامته بجوار المدافن التي يسكن بجانبها الصول عبد الله والذى أخذ فيكتور أولادها التوأم ليعملوا في الكازينو رغم أنها وأسمامها "لالي ويولى" وليلي المغنية اليهودية التي تعمل في الملهى وتغنى في إذاعة الإسكندرية، لقد كان لهذه الشخصيات الأنثوية حضور خاص داخل النص من خلال الأحداث اليومية التي مرت بالزمان والمكان الرواى، خاصة شخصية "عواطف" التي قاومت مناطق كثيرة داخل النص بما في ذلك خطيبها وابن عمها "إبراهيم فهمي" حيث تتمثل "عواطف" الوجه المضى للمرأة السكندرية، ظهرورها في النص تزامن مع عودة الدكتور أحمد من المانيا، وكانت في زيارة لوالده الحاج الدسوقي شيخ الصيادين لحل مشكلة بعض أسر الصيادين الذين يفتقرون عائلتهم أثناء النواف الشديدة في البحر، ولاشك أن شخصية "عواطف" بموضوعيتها وتألفها مع الواقع، وجود قضية تعمل من أجلها قد أعطى شخصيتها أبعاداً للمرأة الفاعلة داخل النص مما يعكس الثقة القوية التي تحافظ عليها المرأة المصرية حتى في أحلك المواقف التي تعرض لها الواقع عام ١٩٦٧.

أما المستوى الثاني من الشخصيات فهي الشخصيات اليهودية المقيمة في المنطقة، هاجر معظم أقاربهم إلى إسرائيل، ولم يتبق سواهم إما لزهدهم في الرحيل وإما لأهداف لا يعرفها سواهم، من هذه الشخصيات "الدكتور يوسف داود" صديق الدكتور أحمد الدسوقي، وهو طبيب يعمل في مستشفى السبع بنات مع أبنته عمه الدكتورة أمال التي يكن لها عاطفة خاصة، لديه عيادة في شارع التटويج بجوار قهوة فاروق الشهير، وهو شخصية منطقية يعمل في صمت ويحب العزلة، يتعامل مع مرضاه بطيبة، وأحياناً يتبعه معهم ويساعد من يحتاج إلى المساعدة، لذا فقد اكتسب شهرة كبيرة في حي بحرى بأكمله، هو يحب أبنته عمه الدكتور أمال ويرغب في الإقتران بها، ولكنها تحب الدكتور أحمد الدسوقي وهو يعرف ذلك ويحترم رغبتها في ذلك، والدها يمتلك دار للسينما، وقد سبق له العمل في مجال السينما كانت له مطموحات في أن يصبح ممثلاً مشهوراً، ولكنه فشل لذا إكتفى بالعمل في إدارة دار السينما التي

أدب ونقـ

يمتلكها فهي التي تحقق له ذاته، هاجرت زوجته إلى إسرائيل ولكنه فضل البقاء في مصر ليبقى بجانب إبنته "آمال" فهو يفضل أن يموت على أرض مصر، ثمة شخصية يهودية أخرى تعمل في الخفاء هو الخواجة "فيكتور" الذي يملك كازينو "казابلانكا" والتي يديره في أعمال تتنافى مع طبيعة المصريين، وهو يستخدمه أيضاً ستاراً لمعاونة من يريد الهجرة إلى إسرائيل، وقد ساعد الكثيرين للهجرة من مصر إلى، ومن بين من ساعدتهم "سارة" والدة الدكتورة آمال وزوجة "زكي" وهو ضليع في هذه الأعمال المشبوهة التي يقوم بها منذ أن كان يعمل سكرتيراً لموسي منشه في نادي "المكابي" اليهودي، الذي كان يساعد اليهود على السفر إلى إسرائيل، وهو قد جاء من فلسطين عام ١٩١٥ وعمره لم يتعد الثانية عشر أيام الحكم التركي "أحمد باشا جمال" الذي أعلن الحرب على اليهود، وأمر بإغلاق البنك الأنجلو-الصهيوني ، وحرم الكتابة بالعبرية على الحوانيت والشوارع وهدد بإعدام كل من تسول له نفسه ولو ل一秒 طابع بريد صهيوني على الخطابات .

الرؤية السياسية للنص

تغلب على النص سمات أدب الحرب خاصةً استخدام الكاتب لبعض النقلات لأماكن داخل أداة الحرب الإسرائيليّة قيادات / وأماكن في سفن وغواصات التي تعد نفسها للقتال ، واجتماعات داخل مقار الوزارة الإسرائيليّة، وداخل القيادة العسكريّة الإسرائيليّة نفسها، وأماكن تجمع أفراد الضفادع البشرية الموكّل بهم مهاجمة أهداف بحرية في مدينة الأسكندرية ، وإيضاً باستخدام الوثيقة الإعلامية في تطوير دلالات الواقع السياسي والعسكري المواجه والموازي لدلائل الوضع الاجتماعيّ السائد في ذلك الوقت، والذي سبق العمليات العسكريّة مباشرةً، وحتى يؤكد الكاتب إنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تحمل دلالات الواقع السياسي في ذلك الوقت من زمان الرواية، جعل جميع الشخصيات وكائناتها متتبسة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراها وتبنّاها القيادة السياسيّة وهي ضرورة تدمير إسرائيل ومن وراءها، وقد كان التمهيد لهذا الأمر يانتظار الناس للخطاب الشهير الذي سوف يلقيه الرئيس جمال عبد الناصر في قاعدة جوية ملوكية عدائية سيناء قبل أيام من الحرب، حيث عبه الروح المعنوية للشعب بطريقة استعراضية دعائية جعلت الناس يطمئنون تماماً لنتيجة المعركة، وتمهيداً لعملية الصدام المحتم مع العدو الإسرائيلي . لقد كانت الروح الحماسية التي شغلت الناس في هذه الأيام هي الشغل الشاغل الذي نجح الكاتب في تضليل النص بها :

أدب وقد

صدرت الأوامر من القاهرة لجميع محافظات مصر ، تعقد اجتماعات في كل حي يشرف عليها الإتحاد الاشتراكي لتبنة الجماهير وتهيئتهم للحرب تج . لاحظ من هذا المنطلق نجد أن المنحى السياسي يسيطر على مناخ النص وأن البطل السياسي في النص ربما يكون هو الرئيس جمال عبد الناصر بشخصيته المؤثرة في الجماهير العربية، وبكريزما الزعامة المتسنم بها، وربما يكون هو الدكتور أحمد الدسوقي بشخصيته واحتкалاته بحضورات غربية جعلته يحكم على الأمور بطريقة موضوعية وليس بطريقة عاطفية وهو لذلك يتحرك فنياً في إطار قضية إيدиولوجية قد يستطيع حلها أو يخفق، فهو يحاول النضال من أجل توصيل فكر ورؤى خاصة بقضية بلده، ولكن الجماهير التي وصلت إلى مرحلة من التشبع الفكري بما تلقى عليهما أجهزة الأعلام في الصباح والمساء عن النصر المحتم قد وصدت الأبواب دون وصول رؤيتها التي تبين صحتها بعد ذلك إلى الجماهير في إجتماع الإتحاد الاشتراكي بقسم الجمرك . ولعل النص الذي كتبه الروائي مصطفى نصر هو نص يثير الجدل حيث أن مفهوم النسق السياسي فيه ناتج من التفاعلات السائدة التي من خلالها تتخذ القرارات السياسية، وقد كانت الرؤية السياسية السائدة في النص تتحدد من البناء الداخلي له والمتميز بسلسلة من العلاقات التي تتصرف بقدر من المرونة في الرأي، فهناك شخصيات لها آراء تتواءم مع آراء السلطة "الحاج الدسوقي" وصديقه "الحاج محمد سماحة" و "الصوص عبد الله" ، وهناك شخصيات تبدو مخالفة لآراء السلطة "أحمد الدسوقي" من وجهة نظر بنيت على أساس موضوعية، كذلك "محفوظ" والد عواطف وإن كان في بعض الأحيان يمدد في آراء السلطة خاصة بعد أن سمع خطبة عبد الناصر الأخيرة، "إبراهيم فهيم" من خلال وجهة نظر ذاتية نفعية وهو لا يستطيع أن يجهر بأرأته مثل أحمد الدسوقي ل أنه يمثل إيديولوجية السلطة، لذلك فهو يجهر بها فقط عند الدكتور يوسف داود لإحساسه بيائمه الجانب الغالب في تلك اللعبة، وإن كان الجميع في هذه الأيام التي تشهد تحولاً في المناخ السياسي للمنطقة تشغلهم المصلحة العامة، لذا فهم يتواجدون في عملية معدقة من النسق السياسي لتصورات نظرية أكثر شمولًا وإتساعاً يمثله رأى الأغلبية في ضرورة الحرب وإزالة إسرائيل من الوجود حتى عندما سمعوا رأياً مغايراً للرأي السياسي أتّهموا صاحبه بالجنون وكادوا يفتكون به .

إن التيمة الرئيسية التي استخدمها الكاتب ويني حولها هذا البناء الروائي المتميز وهي تيمة حادثة الضفادع البشرية التي تسللت من أحد الغواصات يوم ٤ يونيو عام ١٩٦٧، وحاولت مجموعة من أفرادها بث الذعر وتدمير بعض الواقع **أدب ونقد** المنتخبة من ميناء الإسكندرية والسفن الراسية ولكن "حسن" الفتى

الصغير الذى مات أبوه فى أحد النوات وكفله عمه عوض الذى يعمل لدى الدكتور يوسف داود هو الذى اكتشف أمرهم وأبلغ عنهم، لقد اختار الكاتب حادثة حقيقية بني عليها النص باكمله وحشد من أجل سوسيولوجيا الحياة السياسية والاجتماعية فى الإسكندرية فى هذا الوقت هذه الشخصيات وهذه المواقف التى أعادت إلى الأذهان فضيحة لافون التى حدثت فى الخمسينيات، وأظهرت الوجه资料 للصهيونية وأبرزت الوجه اليهودي القبيح لشيلوك الذى يصطاد فى الماء العكر ولا يهمه سوى مصلحته حتى ولو على حساب مصلحة كل البشر .

اليهود فى الإسكندرية

كثيراً ما يتجمع الأثرياء من التجار اليهود فى الإسكندرية، ومعهم خدمهم وحراسهم من اليهود فى بيت أحدهم يتدارسون الأوضاع الاقتصادية التى من شأنها القضاء على التجار الوطنين، يجعل التجارة والأقتصاد فى أيديهم حتى يتمكنوا من فرض سلطتهم وسيطربهم على السوق والمنافسين، وبالتالي فرض كلتهم على المنطقة، ودعم سياستهم الأساسية وهى إيجاد وطنى قومى لليهود، وقد حضر كثير منهم من الشام إلى مصر هرباً من سخط الأتراك واضطهادهم لهم، ولعل الشخصيات اليهودية التى جسدتها الكاتب فى روايته كان تدعىما لوجهة نظر سياسية وأيديولوجية بأن اليهود مهما كانوا ومهما حلو فى أي مكان فسوف تحل عليه اللعنة، وسوف يحولونه إلى خراب ودمار، ويمتصون دمائه، كما فعل شيلوك التاجر اليهودى فى تاجر البندقية لشكسبير . لذا كانت شخصية "الخواجة" فيكتور "صاحب كازينو كازابلانكا وصديقة اللدود الخواجة" زكي "والد الدكتورة" آمال " من اليهود الذين استوطنوا الإسكندرية وكانتوا يعملون لدى عائلة موريis منشاً وعائلة كولييان شيكوريل، وإن كانوا الأثاثان لا يرتحان لبعضهما، إلا إنهم ينفذان مخططات العائلات اليهودية، وما يسند إليهما من أعمال تخصن الأثرياء من اليهود .

بعد العدوان الثلاثي الذى حدث عام ١٩٥٦ ذهب كثير من اليهود عن مصر حاملين معهم قدرًا كبيرًا من الكراهية وعدم الوفاء والإنتقام إلى الأرض التي أوتُهم وجعلتهم، ولم يتبق سوى القليل منهم، وكانت الإسكندرية أكثر المدن المصرية تحتواء على اليهود منذ أن كان الإستعمار متواجداً فيها - لإعتبارات أنها ميناء ومركز تجاري هام لمصر . لذا فإن اليهود الذين تبقوا فيها كانت لهم أعمالهم التجارية والمالية التي ما زالوا يحرصون على إيمانها على حساب الشعب المصرى، كما أن بعضًا من

أدب وفـ

بقوا في المدينة كانت لهم أهداف أخرى مخطط لها سلفاً، وقد حاولت تلك الفئة الذين من جديدهم في الطوائف الأجنبية الأخرى بما لها من أساليب معروفة، والإندماج في الحياة العامة مع المصريين أنفسهم ب باستخدام عذصر المداهنة والمال، وقد كانت لليهود مدارسهم ومعابدهم ومستشفياتهم وحواريهم ووظائفهم المشهورين بها، فاستولت حكومة الثورة على مدرسة الطائفة الإسرائيلىة وضمتها إلى المدارس الأميرية، كما فعلت مع المستشفى الإسرائيلى وجعلته مخصصاً لتلاميذ المدارس يعالجون فيه، لم ينس اليهود هذه الأمور، لذا كانت حياتهم في الإسكندرية تتسم بالقلق والتربق لطبيعة تواجدهم، ولطبيعة الحياة بعد إقامة دولتهم المزعومة في إسرائيل، كما أن الذين رحلوا عنها أيضاً قد تركوا بصماتهم النفسية في أذهان الناس، وكانت نواباً لهم السيئة تبدوا من مثل هذه الممارسات الشخصية التي تحمل قدرًا كبيرًا من الكراهية للشعوب العربية قالت عواطف عن بعض موقف اليهود : صديقة لي في المدرسة حكت أن امرأة يهودية عجوز كانت تشتري كميات كبيرة من الجاز . كلما مر باعة الجاز تشتري منه . وعندما تتبع صديقتى ما يحدث . أكتشفت أن هذه اليهودية كانت تلقى بالجاز فى المجرى .. فقد كانت تستعد للرحيل عن مصر . ولا تزيد أن تركت مالاً لأحد . (٨)

في هذه المرحلة التي جسدتها الرواية كانت العلاقة بين اليهود والمصريين تتراوح ما بين درجة الوعي بمعاقفهم، وبساطة الحياة المصرية التي تأخذ الجانب السهل البسيط من بعض المواطنين الذين يريدون العيش في سلام، حتى لو كانت مع اليهود أنفسهم، لذا بدأ شخصيات النص من اليهود وكأنها تعيش في أمن وسلام من خلال العلاقة الطبيعية التي كانت تسير داخل النص، فالدكتور يوسف وأبنته عمّه آمال وهما من اليهود كانت تربطهم علاقة خاصة باسرة الحاج الدسوقي شيخ الصيادين تحكمها زماله الدراسة مع أحمد وحب آمال لأحمد ، وغيره يوسف من أحمد على الرغم من الصدقة التي تجمع بينهم منذ أيام الدراسة، كانت هذه العلاقة هي التي تطفو على السطح، أما ما وطن في نفوسهم فهو خلاف ذلك بالمرة، ربما كانت شخصية الدكتورة "آمال" وأبوها "زكي" حسبما جاء بالنص من اليهود الذين يريدون العيش في سلام، إلا أن باقي العناصر كانت تتحدى الفرص لتضرب ضربتها القاتلة في جسد الوطن الذي منهم الدفء والحب والحياة .

أيديولوجية النص

إن جوهر التجربة في الفترة التي رصدتها الكاتب في روایته تعتبر

هي المحرك لأية العلاقة بين الشخصيات وما تفعله داخل مجتمعها من

أدب ونقد

مارسات مشحونة بمناخ ما قبل الحرب ، ومن خلال إعادة صياغة هذه التجربة المحملة بعواطف الذات والتوجهة ناحية الوطن والناس والذات بكل ما تحمل من عواطف وأغراءات إجتماعية وسياسية تكشف بساطة المحتوى وقدرته على مواجهة أعمى الواقع تعقيداً حيث تبدو أيديولوجية النص من خلال أشكال الوعي المتصلة بالأبنية التي تحكم وضعية الجميع في هذا النص الروائي ، وهي الطريقة التي تعيش بها العلاقات اليومية ، ولعل الصراعات الدائرة حول مواجهة المجهول خاصة ما يحمله هذا المجهول من بصيصأمل في حياة أفضل هو الذي جعل رواية "إسكندرية بيننـق تفسـر نزـعـات الإـلتـمـاء عند الشخصـيات الـوطـنـية وـنزـعـات الإـلتـمـاء عند الشخصـيات الأخـرى التي جاءـت فـي النـص عـلـى سـبـيل الأـخـرـ الضـدـ ، ولـعل فـرضـيـة الـصراعـ الذـى دـارـ تحتـ تـأـثـيرـ الأـيـدـوـلـوـجـيـةـ السـيـاسـيـةـ والأـجـتمـاعـيـةـ وجـعـلـهاـ تـتـحـلـقـ حولـ فـكـرـةـ رـئـيـسـيـةـ هيـ الـبـحـثـ عـنـ لـحـظـاتـ آـنـيـةـ مـشـتـرـكـةـ تـتوـجـدـ فـيـهاـ الـعـلـاقـاتـ وـالـطـمـوـحـاتـ حتـىـ فـيـ أـدـقـ الـلحـظـاتـ إـلـظـامـاـ ، وهـيـ لـحـظـاتـ مـشـتـرـكـةـ جـمـعـتـ السـخـصـيـةـ تـحـتـ تـسـيـجـ وـاحـدـ يـعـلـمـ منـ أـجـلـ هـدـفـ وـاحـدـ وـفـيـ طـرـيقـ وـاحـدـ .

لذلك استخدم الكاتب التكينيك السينمائي المقسم إلى مشاهد وكادات لتحديد إنعكاسات الشخصيات على الواقع المعيش، وأيضاً إنعكاسات الواقع السياسي على الإجتماع على شخصيات النص، كما أستخدم أيضاً الوثيقة الإخبارية المدعمة لما كان يحدث في ذلك الوقت على المستوى السياسي والإعلامي لخدمة أغراض السياسة وال الحرب مثل خطب عبدالناصر خاصة تلك التي أللقاها قبل الحرب مباشرة (الخطاب الذي القى في قاعدة متقدمة في سيناء قبل الحرب بعده أيام) ، ومناورات الطابور الخامس في مصر، ورجال السفارات الأجنبية الناقلة للأخبار للخارج مما يجعل العدو يستفيد منها في بناء خطبه السياسية والعسكرية . كان الجو الإعلامي في هذه الفترة مشحوناً بنذر الحرب، ولمبدأ يسحب التوتر والترقب والمشاهد العسكرية في إجتماعات القيادة السياسية والقيادة العسكرية للعدو في التمهيد لعملية مهاجمة ميناء الإسكندرية بالغواصات وأفراد الضفادع البشرية، إن هذا الحشد الذي استخدمه الكاتب للمشاهد والكامeras السينمائية التي بدا الكاتب متاثراً بها في البناء الفني للنص مما أعطى النص أبعاداً واقعية ، وأبعاداً تاريخية وظفت لها جميع العناصر الفنية في فن الرواية، من شخصيات ومواقف وأحداث ووثيقة إجتماعية ووثائق سياسية وحربيّة بحيث عبر هذا الحشد من الأدوات الفنية على عالم "إسكندرية ٦٧" .

أدب ونقـ



الهوماش

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ص ٢٤٦

الرواية السياسية ، د. طه وادي ، دار النشر للجامعات المصرية ، بحوث في الرواية

الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ٣٩٦

المشفق العربي والسلطة .. بحث في روايات التجربة الناصرية ، د.

سماح أديريس ، دار الأداب ، بيروت ، ١٩٩٢. ص ١١

أدب وقد

الوقت بجرعات كبيرة

امجد ناصر

ويذلك يكون صديقنا ماهر الكيالى، مدير عام المؤسسة، قد ضم إلى تشكيلته من «الأعمال الشعرية» للجيل التالى على «الريادة» واحداً من أهم أصواته. ويوسعنا أن نرى، الآن، منجزاً بدا «بجرعات كبيرة» من النضج الشعري، كانه لم يعرف الطفولة ولم يتعثر في الطريق إلى القصيدة، كتب عباس ذات يوم عن أحد شعراء جيله أنه عرف قصيده من البداية، ولكن هذا الوصف لا ينطبق على شاعر من جيل السبعينيات كما ينطبق على عباس نفسه. الأعمال الشعرية المتاجرة الصادرة أخيراً تعطينا هذا الانطباع ، لكنه انطباع مراوغ ، لأن عباس يypressون لم يضم إلى مجلد أعماله بدايته الأولى. فهو لم ينشرها في كتاب. كتابه الأول «الوقت بجرعات كبيرة» أصدره عباس وهو في الخامسة والثلاثين من عمره. قبل هذا الكتاب كان هناك شعر أول. قصائد أولى في الوزن والنشر ولكن الشاعر ، لسبب ما ، لم يدققها إلى المطبعة، هكذا تلوح لنا بداية عباس يypressون بدءاً من ديوان شعرى «أول» يمهّد لظهور أشكال شعرية ستحذو حذوه في «الساحة اللبنانية». شعر يشبه ما يقوله الشاعر عن الشعر وما كتبه من «تنظير» في الصحافة. وقلما تشابه شعر الشعراء العرب مع «بياناتهم» النظرية.

عرفت عباس يypressون ناقداً وطارح أفكاراً عن الشعر في بيروت - كان لمقالاته التي يواكب فيها صدور أعمال شعرية لأبناء جيله صدى لم يفعله غيره من الشعراء - النقاد. لكن معرفتي به، أو لنقل إدراكي، لأهمية شعره ، تأخرت بعض الوقت.

اتذكر الآن واحداً من أوائل لقاءاتنا جرى في مقهى «الإكسبرس» في شارع الحمرا

صدرت أخيراً
الأعمال
الشعرية
للشاعر اللبناني
عباس يypressون
عن المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر.

أدب ونقد

بيروت. كان عباس قد أهداني نسخة من كتابه الشعري الأول «الوقت بجرعات كبيرة» فرحت أقبله أمامه واقرأ بعض قصائد. سألني عباس عن رأي بشعره فقلت له، بسرعة وتهور، إنني أفضل الناقد فيك على الشاعر رميتك، هكذا هذه الفجاجة المتهاورة في وجهه، لكنه غمغم قائلاً ما معناه إنه من حقني أن أحب شعره أو لا أحبه.

غير أن صورة عباس يypressون الشاعر لن تظهر لي إلا عندما سيصدر قصيده الطويلة «صون» في النصف الثاني من الثمانينيات. وإذا استثنينا «الرسولة بشعرها الطويل حتى اليتيم» لأنسي الحاج، العمل الشعري الإنثاشادي الفارد جناحين كثيرين على أرض الشعر الجديد يومذاك، فإن «صون» هي أول قصيدة نثر عربية، ذات أفق ملحمي لشاعر من شعراء الموجة الثانية، (باعتبار الحاج، الماغوط مما راندا الموجة الأولى)، وللذين لم يعرفوا عباس يypressون الشاعر من قبل ستكون هذه القصيدة عملاً تدشنيناً لشاعر يولد كبيراً. كان لا طفولة لهذا الشاعر. فلا «الوقت بجرعات كبيرة» الذي عدت لاحقاً لقراءاته لأرى كيف اعتبرت عباس ناقداً أكثر من كونه شاعراً ولا «صون» (الموقة بتاريخ ١٩٧٤) يقدمان له وجهاً من بداية أو صورة من طفولة كتابته الشعرية.

فالكتابة، هنا تولد كبيرة وناضجة . ما قبلها مجھول لن تكون دليلاً للأعمال الصادرة فقط لا المعرفة الشخصية بالشاعر يمكن للمرء أن يقف على الطقوس الكتابية لكثير من الشعراء، ومتابعة تدرجهم وخطوطيهم البيانية، لكن لا يمكن ، كما أزعم، الوقوف على طفولة عباس الكتابية.

على كل حال، هذا موضوع آخر، له أغواوه الخاص خطر لي عرض ولن أتوقف عنه أكثر من ذلك، وسأعود إلى شعره وبعد صدور «صون» التي أظن أنها وضعت عباس يypressون في صدارة المشهد الشعري العربي (وهي قصيدة تذكر بالأنفاس الرعنوية والملحمية لسان جون بيرس) جاء كتابه الشعري الثالث «وند الألم» الذي سيؤسس لخصائص أسلوبية سترافق كتابة عباس وقتاً طويلاً. من ذلك الجمل القصصية التي تكرر لتصنع إيقاعاً سريعاً متلاحقاً. الجمل القصصية كانتها حكم أو خلاصات، كان كل جملة صورة أو استعارة واحدة أو حياة قائمة بذاتها. ومن ذلك أيضاً عدم تلاؤ الكتابة عند مقدمة أو عتبة ودخولها مباشرة على موضوعها. إنها أشبه بالأغنية التي لا مقدمة موسيقية لها. أنت من أول كلمة في قلب الكتابة لا في ضواحيها أو على أطراها أو بالقرب من دندناتها. ويختصر لي أن أصف ذلك، رغم خطورة هذا الوصف وسمعته السائبة بـ «المباشرة» ولكنها المباشرة المدرعة بالمجان، بالصور التي تتناقل عن مخيلة ولادة. والمدهش أن هذا الكتاب، الذي يعكس فيه عباس يypressون جانباً من تجربته القصصية في الأسر الإسرائيلي، جاء في الوقت الذي كانت فيه شتيمة «القصيدة الوطنية» ، أو «السياسية» على أشدتها، ولا تتعلق بكونه يتوسط مسيرة الشاعر بين سائر أعمال عباس الأخرى؛ بتفضيلي الخاص له بقدر ما تتعلق بكونه تتصل بـ «اليومي» وـ «الواقعي»، الفائمين، الذين يسيطران في أعماله اللاحقة خصوصاً، ما يتصل

أدب ونقد منها بصورة بيروت التي لم يكتبها الشعر اللبناني كثيراً ■

وقفة مع هبوب (سالاتى الريح) ليس بياناً يُتلّى في حضرة الشعر

موسى حوامدة

(فلسطين - الأردن)

وكان لا بد أن يتسرّب موتهمما واضطراب العلاقة مع الوالد، لما ساكتبـهـ من
قصائد بعد موتهـماـ، فكان أن كتـبـ القصيدة الأولى في المجموعة (الخديعة طعم
الأبـوةـ):

لـلـغـيـوـمـ نـهـانـ أـخـرـ
لـلـخـيـعـةـ طـعـمـ الـأـبـوـةـ
لـلـمـشـانـقـ
حـكـمـةـ تـحـقـيقـهاـ الرـهـبـةـ.

بدأت القصيدة هـكـذاـ، لكنـهاـ اقتربـتـ منـ استـذـكارـ، بلـ إـحـيـاءـ تلكـ العـلـاقـةـ المـلـبـسـةـ
وـالـعـقـدـةـ بـيـنـهـ وـبـيـنـهـ:

أـعـودـ إـلـىـ تـدـاهـ لـخـنـوـ رـوـجـهـ الـتـىـ لـاـ تـبـيـنـ
لـهـشـائـشـ اـنـقـاسـهـ الـمـعـتـدـرـةـ
لـتـفـادـيـ الـعـاصـفـةـ
لـاحـتـدـامـ الـوـجـاهـةـ بـالـخـشـيـةـ.

جاءـ مـوـتـ أـبـيـ
وـأـمـيـ تـبـاعـاـ فـيـ
شـهـرـ وـاحـدـ مـنـ
عـامـ الفـيـنـ
وـثـلـاثـةـ
صـدـمةـ
صـاعـقةـ، فـلـمـ
أـكـنـ هـنـاكـ
رـأـيـتـهـماـ مـنـذـ
أـربعـ سـنـواتـ،
وـكـنـتـ هـنـاكـ
عـشـرـ بـعـيـدـاـ
عـنـهـماـ مـنـذـ
لـخـرـجـتـ هـنـاكـ
الـثـانـيـةـ، بـلـ
تـعـودـتـ الـهـرـوبـ
مـنـ بـيـنـ
يـدـيهـماـ قـبـلـ
ذـلـكـ بـسـنـواتـ،

أـدـ وـقـ

كان موته سبباً مباشراً في تغيير نظرتي للحياة، وللقضايا العامة من منظور ذاتي أولاً، بعكس ما كنت أفكّر سابقاً، وربما حملت القصيدة نفسها شيئاً من التغيير عن نمط القصائد التي كتبتها، سواء التي نشرتها في المجموعات السابقة، أو حتى في المجموعة الجديدة نفسها، ربما يكون انتهاء العلاقة الصعبة بيننا، حزني الشديد عليه، حرمانى الأبدى من ظله وجوده وطفيانه، انقطاع جذوري فجأة، وما لموه من علاقة بالمسافة الفلسطينية التي حرمتني من العيش معه منذ بلغت الثامنة عشرة، واستمرار دراستي في الأردن ثم سجنني فيها، وانقطاعي عن العودة إلى مسقط الرأس وبيت الطفولة في فلسطين، وتاثير القضية على حياتنا الشخصية، ومراجعة حسابات الذات بعد موت رمز السلطة الأولى، تلك السلطة التي تمردت عليها صغيراً، واحتضنتها على كبرٍ.

آن يحملنا النهر إلى أخطأتنا الأولى،
آن يجمعنا النهار في وجبة سينية
آن يحرقنا العجر في أتون المثقى.

ولهذا تغيرت النظرة للحياة وبالتالي النظرة للشعر وكيفية تناول القصيدة، بعد أن حملت كل ذلك الفقد والخسارات، التي لم تقتصر على رحيل الوالدين تباعاً بل وعلى صدور الحكم بحبسي ثلاثة أشهر على خلفية «كتابي شجري أعلى» من محكمة عمان، فقد جاء النطق بالحكم في منتصف المسافة بين رحيلهما، والذي افتتح قبل فجيعيتهم بكارثة سقوط بغداد. كل ذلك وضع لمساته وتاثيره على الروح التي تعتبر أتون النار الأول الذي يتطاير منها شرار الكلام، وتبع منه حرارة الشعر، ومزاجه بل دوافعه وأسلوبه وخطه السحرية. بعد أيام قليلة من بدء محاواتي لعلاج فقد الوالد، وتعاملى الأدبي مع رحيله، حيث كنت أحالو التدرب على موته، أفرغ الحزن والكآبة بالكتابة، أتلذذ باستكثار العلاقة القديمة بكل الطرق، وتحت ضغط رحيله والاحساس بعدم تناول موت الوالدة بجدية كما حدث مع موته، جعلني كل ذلك أكتب عنها بعد الكتابة عنه بفتره، ولكن تحت تاثيره أيضاً.

والحقيقة فقد وجدت أنني كنت متاثراً بموته أكثر، ربما لأنّه جاء في البدء، أو بسبب العلاقة الغربية بيننا، أو رغبة في واد مدرسة قتل الأب، وأيجاد منهجه جديد لإحياء الأبوة لا قنطها، فكان أن داهمني تلك الخديعة أعلى القصيدة، كانه هطول مطر غزير، بكلماتها التي لم أبدل فيها كثيراً، واحتفظت بسلامحها وبكارتها دون تغيير أو تحرير، مع أنها لم تتصفح لقارئ تماماً بتجميل الصورة، وزرعت باتجاه المراوغة، وهذا ما جعلني أتراجع عن تسمية الكتاب باسمها، مع علمي أنها قد تكون الأهم في العمل كله. أما موت الوالدة، والذي جاء كإعادة تمثيل لواقعه وفاة الأب، فقد جاء رغم الصدمة والمفاجأة أقل تاثيراً وإثراً، ولا أقول بأهانتها أو شاحبها، بل جاء كأنه ظلٌّ واثر لذلك

أذهب وفقد

الفقد الأول، وكان موتها أو تقبلي له، حلّ شبحاً ملوث زوجها، كما كانت حياتها

هامشا له، وعيشتها ارتياكا لحنجرته، وسعا لإرضائه بكل الصور، وحين كتبت لها «يدها للنهر» أو أقل مما يحبد المزمار، كانت القصيدة مرتاحه أكثر، كان هناك متسع لتسديد دين قديم أو واجب وجودي غائر في الزمن، أو محاسبة ذاتية لعملية الولادة كلها، وليس بربكانا متفجرأ يشكل سريعاً، لذلك يرز فيها الكثير من الأسئلة، وشيء من القلق الوجودي، والحيرة:

منذ أن تكلم الجبل
اصفت الوبيان لفناء النهر
منذ أن تلعلمت أدم
هبطت بنا الأرض إلى قبورها.

لكنى في البحور لها ومعها تجرأت بالتمرد عليه أكثر، ربما لشعورى بيائى بعيد عنه وعنها، متتحرر من سلطته، أهمس لها بحرىتي، وبينبرة حركية وعالية، بينما أخطابه بخشية، كانه ما زال واقفاً أمامى بكل جبروته ، الذى يشبه جيلاً شاهقاً من جبال بلادتنا التى تطل على كتف بتر السبع جنوباً، والبحر أليت شرقاً، لكنى معها ولها أكثر حرية وربما أكثر جرأة حتى عليه، وأقل خوفاً، وإحساساً بالطاعة، ففى قصidتها الثانية، (يدها للنهر)، وجدتني قد قلت:

جاعلاً من وصايا الأئم حاجزاً للخيانة
طريقاً للحقيقة
عننا لتفاحة صدمة.

كانتا فجيعتين بلون قاتم، أخذتا من حياتى أهم كائنين على وجه الأرض، وكنت أفكراً كما قلت بوضع عنوان قصidته عنواناً للمجموعة برمتها، لكن يبدو أن الخوف من سوء الفهم بيننا، جعلنى أذهب باتجاه (سلاماتى الريح)، فلعلى وللخلاص من إرث أبوى؛ هربت باتجاه فضاء كونى أرحب، وإن كان ظله جائعاً حتى فى هذا الهروب، فهو سبب السلالة بالتنكيل والتاكيد:

لا انكر صلتي بزيوس
ولا أقويدمه فى عروقى
لا أطعن فى صحة النهر
ولا أخبع البحر فى خزانتى
سلاماتى الريح وعنوانى المطر.

وسماء كان بسبب العمر أو الحياة أو تطور التجربة نفسها فهناك تغيران

أدم، وقد
واضحان فى الكتاب الجديد؛ الأول اتساع النظرة للوجود بمعنى الابتعاد عن
النظرة الضيقة للوطن ك المقدس، والنظر للبشر كلهم نظرة انسانية دون اسقاط حق

الشخصية، لكن ربما اتسعت النظرة او توسيعها، لترى كل دماء البشر حمراء، ولا تلوب في زنزانة قطرية او انفرادية، بل نهضت تتغلّب من سجن كبير وواسع.

اما التغيير الثاني فهو في تركيب القصائد، وبينيتها عن سابقاتها، بل لعل نفس المجموعة تحمل اختلافاً حتى في نفس القصائد، فـ(غفلة لا تام) لا تشبه (قصيدة الريح) أو (كانا مستحيلاً آنذاك) أو (قصائد ليست شعرية)، وكل واحدة كانها مستقلة عن التالية، ويعيدها عنها. كما أن قصيدة (حكمة الكولوتيل) عن رواية ماركيز جاءت مختلفة عن (راودت الغزاله عن شرودها) وهي قصيدة حب، وحتى عن قصيدة (لا ندعى ورعا في الموسيقى)، فرغم كونها قصيدة في العشق أيضاً لكنها دون قصيدة اتسعت لتشمل جغرافياً شاسعة، ومدتها كبيرة؛ من عمان إلى مكة إلى استانبول إلى باريس إلى سمرقند وكابول، إلى بيت لحم والصلب والمذود، ولم تنس الصين والفاتيكان، كما جاء التاريخ فيها متداخلاً، من بني أمية إلى ملوك نجد، ومن بابا الفاتيكان إلى ملوك بني إسرائيل، تداخل التاريخ بال بتاريخ والجغرافيا بالأديان، والأزمان والمشاعر، وكل شيء تجمع في آن واحد، دون أن أدرى.

في المجموعة بالطبع هناك إحدى القصائد التي ترجمت للفرنسية والتي نلت بسببها جائزة لابلوم الفرنسي من مهرجان تيرانوفا، والجائزة الكبرى من مؤسسة أوريانى الفرنسية وهي (سلطان الريح عنوان المطر)، والتي أفصحت فيها عن نظرتي للخلق والبشر، وأنهم جنس واحد مهما كان دينهم وقوميتهم ولغتهم وجنسياتهم، ربما سبقتني البعض لقول هذه الفكرة من ابن عربي وبقية المتصوفين أو لدى إيليا أبو ماضي وشاعر المهرج، وغيرهم لكن دائماً يأتى الجديد في كيفية الطرح وأسلوب ما تطّرّح وطريقة تناول المسألة، ويطّل وصول القصيدة إلى مرتها ومدارها مختلغاً في كل لحظة لدى الشاعر نفسه، فكيف حين يتم تناول الموضوع من قبل شعراء متباهين ومن أجيال متفاوتة، وثقافات متباينة.

لكن زيادة العبرة على، أمام البعض، جاء ربما بسبب كونني فلسطيني الأصل، قادماً من خلفية وطنية ونضالية، فقد رأى البعض ان هذه المقولات تعد تنازلاً عن الحق الفلسطيني، حيث قال أحد الكتاب العرب، أن هذه القصيدة الكوبية يجب أن يكتبها شاعر أجنبي لا فلسطيني أرضه محاطة ومقتصبة، لكن هذه نظرة سطحية للشعر وللأدب، بل المعنى الوطن وكيفية حبنا له والانتهاء إلى ترابه فرأيته، فهل يكون الدين او الجنس او اللغة القاسم المشترك الوحيد بين الناس؟ وقد تكون جميعاً نحن البشر من سلالة واحدة، أو خلايا رجل واحد وامرأة واحدة، لكننا نتفاوت في التعصب وسوء الفهم.

لا يعني ذلك أننى لا أقف مع المظلوم والمضطهد، أو أنتهى أساوى بين الشخصية والجلاد، وبين القاتل والمقتول، وبين الجانى والمجانى عليه، بل ما زلت أرى ان اكبر مثال يجسد الظلم البشري هو انتزاع الفلسطيني من وطنه، واحتلال أرضه وتهجيره، لكنى بالمقابل لا اكره الأديان الأخرى، ولا أحمل الدين وحده مسؤولية الاحتلال والظلم، ولا اكره غيري من البشر، كرها عنصرياً، حتى لو اختلفنا على مفاهيم أو تضارعنا على جغرافية،

أدب وفتن



فلا يجب ان تكون كراميتنا لأسباب عقائدية، او لاختلاف الدم، بل أجد أن الظلم واغتصاب الحقوق من أى طرف جاء يكون سبباً جوهرياً للصراع، ودافعاً أقوى للنضال، وحجة أكثر تزاهة من أى عداوة أخرى، وهذا في رأيي أفضل من تحمل وتحمل وتوريث إرث ديني وتاريخي على أى صعيده، وتحت أى ذريعة.

لا أريد التغطية على الكتاب الجديد، لكن ربما تكون قصائد المجموعة كلها، قد تخلت
أدب ونقد
 عن الكثير من شعارات المراحل السابقة وال المباشرة، وربما تكون القيم الجمالية
 والإنسانية قد تجسدت بشكل أوضح، أو هذا ما أتمناه وأسعى إليه ■

تحرىك الأيدي بين العالم والذات

فريد أبو سعدة

الديوان الجديد صدر عن دار النهضة العربية ، مستهل هذا العام، ويتضمن القصائد التي كتبها الشاعر ما بين أعوام ٢٠٠٢ و ٢٠٠٣ . ينقسم الديوان إلى ست قصائد، تقسم بدورها إلى نصوص معنونة، تنقسم هي الأخرى إلى فقرات شعرية مرقمة .

بما يشبه التراجع المتتالي من الكل إلى الجزئي ومن الجزئي إلى الشذرة ، من المت إلى الهامش ومن الهامش إلى التفصيلة . في موازاة لاتسحاب "الآنا" من العالم دون الانقطاع عنه، وتأسيس عالم بديل من عناصر حميمة في الواقع أو الذاكرة باعتبارها واقعاً موازياً، أو واقع الآنا الافتراضي .

اللغة في الديوان لغة هجين تراوح بين الخفة والكتافة، بين لغة الحياة اليومية ، وبين لغة غنية تعبيرية، لم تخلص تماماً من مفهوم اللغة الشعرية، من حيث تصور الأنوثة أو ما هو شعرى بذلك، هذا المراوحة تبدو واضحة بين قصيدة وأخرى ، بل وحتى في القصيدة الواحدة ، إلى الدرجة التي تصبح معها كما في الإداء أمام قصيدين واحدة تعبيرية - لا مرجعية لها سوى الذات - وأخرى أيقونة بصرية دالة بذاتها، يقول في قصيدة الإداء :

رمى ظله في قلبي / كقصيدة كلاسيكية / واشتربط على اختيار الموسيقى المناسبة
واشتربط عليه / لو أراد أن يستمر بين ضلوعي / أن يتسم كل صباح (٧)

ثم يقول :

تحرىك الأيدي
هو الديوان
الثالث للشاعر
عبد الحليم
بعد "سماءات"
وطائنة
٢٠٠١ و "ظل"
٢٠٠٢ العائلة"

أدب و فن

عصافور / يقف على النافذة / بينما أحاول أن أسرع / في لبس النظارة / كي أراه (٨)

ويقول في قصيدة صلصال مسروق:

علقنا قمصاننا فوق "الخص" / ونفينا متوجسين / من رجفة تعتري البوص / حين يمر الذئب فوق
الجسر / وحيدا / يرفع ذيله في الهواء (٣٧)

ثم يقول

كنا أطفالا / توضاوا بالدهشة / وسكبوا الحليب فوق الرمال / وخرجوا من الموال / إلى صلصال
مسروق / وزجاج بين الأصابع (٣٨)

مكذا يتراوح التشكيل في القصيدة الواحدة ، بين خطاب ذاتي مشغل بالمازن ، وبين أيقونات بصرية
مدهشة . يبدأ بطريقة وستهني بالأخرى ، مما يطرح سؤال البنية
اللغة المجازية تاتي دائما - كتعليق انطباعي من الذات- فتفسد أحيانا بهاء المشهد ، أو تشوش على
ما اكتنزه من الدلالة .

يقول في قصيدة سحابة:

في شتاء كهذا / عادة ما تخرج عربات الأمن المركزي / لتبث عن متظاهرين جدد
ثم يعلق قائلاً:

بينما الجنود / يحاولون هدأة ضلوعهم "البرданة" بالأحلام

ثم يستمر:

في شتاء كهذا / سأطل من الشرفة لدقائق / وأنا أغنى لطفلي الصغير / الذي يمسك في يدي بقوه /
ويسأل عن السحابة التي مررت سريعا / ووراءها سرب من العصافير (١٢، ١١)

ويقول في قصيدة قفرة في الفراغ :

القطة الهرمة / التي قفزت بأولادها من فوق سبعة حيطان / تركت دفء الحواري / لتسقى قطعة
خنز / من يد جندي الحراسة في شارع شامبلين
ثم يعلق قائلاً:

الجندي الذى يدرك جيدا / أن الفتاء فى هذا الفراغ / قفرة غير مأمونة

ثم يستمر:

مكذا / ادركت القطة الهرمة / أن الأبواب الزجاجية للبنك المركزي / لا تصلح للخريشة (٢٣، ٢٢)
يصنع الشاعر مشاهده بصدق، يلتقطها من الواقع أو من الذاكرة ويعيد انتاجها عبر آليات التخييل ،
تقول ايزابيل البندى " قالت لي مرة حفيضتى : أنا لدى تخيل عظيم فقلت لها وما هذا التخيل العظيم
قالت : أن تذكرى ما لم يحدث أبدا " ॥

يصنع عبد الحليم مشاهده على هذا النحو، فهو وإن لم تحدث أبدا بالشكل

أدب وفقة الذي يقدمها به، إلا أنها ممكنة هكذا، كما لو كانت تظفر من الذاكرة،

والصور الشعرية في الديوان، خاصة في القصائد القصيرة، أو القصائد التي تكون من شظايا شعرية، هي صور جزئية، تنشأ غالباً عن «مقارنة ما» في العلاقة التي يقيمها الشاعر بين عناصر النص.

يقول مثلاً:

الخجر في يدي لامع
وخدائي أهديت طفل الجيران
فهل أنا مهياً للقتل هذا الصباح؟!

ويقول :

القطة في الحديقة
القطة في الشوارع
والسماء ناقصة

بعد أن فرت الملائكة إلى الصحراء
لكنه لا يشغل بما ينبغي من الاقتصاد في اللغة، فتبقي مفردات زائدة عن الحاجة، تقلل من قدرة المشهد المضمرة على البزوخ والحركة

الأنا في الديوان محابية للعالم، غير منسحبة تماماً وغير متورطة تماماً ، فالعالم كامن في النص ومتربص به، كما أن أحلام الذات القديمة لاتزال تناوله النص، وتتفجر عبر تعليقها الذاتي على المشاهد والنصوص ، أنا نبوية لكنها محبطه، تبقى على التمتنى بعد زوال قدرتها على الفعل : حين انعزلت فأس أبي / في حجرة "الخزين" / أدركت بعدها / أنتي نبي / معطلة رسالته في قلوب الآخرين ..

كنت أنقى ملامحي قليلاً / لأرافق / وهم يمسحون عن أظافري / تراب العالم (٣٢,٣١)
ويقول:

لماذا لم أصبح شجرة / بالقرب من سور الجامعة / حتى تصبح فروعي راية للطلبة / الذين تركوا سكنش التshireib / ليطبوها على كتف امرأه عجوز (٢١,٢٠)
و«الآخر» هو أو هم أعضاء العلاقة الحميمة باعتبارهم وجوهاً أخرى للذات، وحتى الوجوه المعادية تبدو بعيدة وشاحبة، كأنها تطفو على الذاكرة خالية من المشاعر العادلة، أو بعد أن نقتها الذاكرة من هذه المشاعر، يجعلتها رموزاً أو توأمات متفق عليها ، الأمر الذي أتاح للذات أن تكون مع أو ضد. عيد يختلف كثيراً عن شعراء جيله في اكتراه بما يسمى بالهم العام، وبإعتقاده أن العالم لا يزال

خارج الذات وان الحوار معه مستمر ولا مفر منه ■

أدب ونقد

هيكل الزهر وصناعة الأسطورة

شعبان يوسف

وأن المخطوطة قد فازت بجائزة الشعر العربي ٢٠٠٦ في هونج كونج، عن موقع الندوة العربية، وتمت ترجمتها إلى الصينية والإنجليزية وطبعت في أنطولوجيا واحدة باللغتين في يناير ٢٠٠٧ عن دار ندوة بريس في هونج كونج، بعيداً عن هنا كله نجد أن ناعوت استطاعت أن ترقى عالماً شعرياً يخصها، بكل الوانه المستقيمة والتعرجية، وارتباطاته ووشوهه وهمبوطه أو برود النبرة في بعض قصائده، وارتفاعها لدرجة الهاتف في قصائده أخرى، إنها قصائد تخص قافية ناعوت، منذ الإهداء: إلى ماما، ثم محاولة التأسيس العائلي في القصائد الأولى، والتي تأتي تحت عنوانين: أمي .. أبي .. مازن .. في نشرية مركبة، أو سلسة، أو قلقة، وتترافق الجمل مع مسميات عديدة، شعرية لا تهاب إيقحام مفردات أجنبية كثيرة، ويظل الرهان على امتزاج هذه المفردات مع مياه النص ذاته، ليعكس ثقافة متعددة المشارب، هذه الثقاقة التي تقدم كشف حساب معرفي للشاعرة، عبر قصائد هذا الديوان الصادر حديثاً عن دار النهضة العربية تحت عنوان: هيكل الزهر.

منذ البداية تقدم لنا الشاعرة إعادة إنتاج الواقع والأحداث الحياتية، كما ترى، فالشاعر عندما يعيد إنتاج موجوداته فنياً، كانه يحلم، وكأنه يقرئ حقيقة لا يستطيع أن يقررها إلا هنا، في هذه المساحة المجنونة، التي تسمى الشعر، هذه المساحة التي تتسع لكافحة مسميات النقاد السريالية أو الرمزية، أو الرومانسية، أو ما تتعدد المسميات الكثيرة. فمثلاً قصيدة "أم" تقول ناعوت:

تنقق على عتبة الدار/
عكار في يدها/
تننتظر التابوث الذي أنا فيه/
نكثيف الغطاء/

بعيداً عن
المقدمة التي
تصدرت ديوان
الشاعرة
فاطمة
ناعوت، التي
تعلن، أن
قصائده كتبت
بين عامي
٢٠٠٦-٢٠٠٤

أدب وفن

تمس العين المربخة وتقول:/
كانت ابنتى خرساء/
يقرعها ضجيج العربات والضوء/
فلمانا تركموها حتى تموت كليرا؟

اما قصيدة "ابى" فتقول:
مات بالصدمة العصبية/
حين غرق طفلاه أول أمس:/
انا/
ابتعتنى سمهة/
وآخر/
ابتلى كل مياه النهر.

هكذا تؤسس ناعوت الشاعرة مجالا لإنتاج عائلة أخرى، بتفاصيل أخرى، عائلة بمجازات وصور، وأخيلة، وحكايات شبه أسطورية، لا تستسلم للتاريخ المعهود والمنصوب والمحكى حول هذه العائلة، بل هذا التاريخ المفروض، الذي يقعع اي خيال بقيوده الاجتماعية الشائكة، الشاعرة هنا بكل أدواتها المفرطة في الخروج الفني، تعطينا شكلاً آخر لهذه العائلة، الأم والأخ والأب، الشكل الذي تراه وتتخيله أو تهدى به، إنها العين الشاعرة التي ترى ما لم تره الابنة الواقعية، والأخت الراكرة تحت عنف، نكورة الأخ، أو خشونة المجتمع.. هنا يلين الشعر لنسبو فيه، وبالتالي يعطيها أسراره وغموضه.

الشاعرة هنا لا تعيد إنتاج العائلة فقط، بل تعيد صياغة العالم - عاليها - والمكان - مكانها، فمحطة الرمل، ليست هي التي تعرفها كمكان بمدينة الإسكندرية، ولكنها المحطة المفترضة والمتخيلة والجازية، إلى حد الأسطورة.. لذا.. لأن:

"الشيطان سيموثر غداً/
قبل أن يتتصفح الجريدة على البحر/
حاته كل صبح /
بعجرد أن يرشف من فنجان القهوة/
ويغدو العالم مضجراً من دونه ..."

إنما ترى محطة الرمل.. التي ماتت فيها كريستينا دون أن يشعر بها أحد، ليس شرطاً أن تعرف من هي كريستينا، فقارئ الشعر لا يفترض توافقاً بينه وبين ما يقرأ، هكذا الشعر الجديد، يخلق قارئاً جيداً، والكتابة المختلفة أيضاً تبدع قارئاً وقراءة مختلفة.. وإذا كان القارئ لا يعرف كريستينا، فالتأكد هو يعرف كفافيس.. الذي تسحره في عينيها اللتين كتب فيها قصائده، وتنشدته:

نعم نعم
فالنساء يهمن اياضاً/
حتى ولو كن حبيباتاً كفافيس/
بغير ضجيج...
أدب ونقد ما يشير إلى نوع من التمجيل والتقديس للشاعر اليوناني كفافيس، وذلك دون

هشاف أو تصريح. دون إعلان عن هذه القدسية، وأيضاً القارئ يعرف فاوست والجلالوي والإسکافي:

الذى نثر المسامير فى شارعنا ثم
وشارعنا الذى سكنته عجائب اليونان/
حول مستشفى السيرابات..

هكذا بعد أن تؤسس العائلة تشكل مكاناً، وتضع له تضاريس، ليس التضاريس الجغرافية، بل تضاريس تقىس بها المناخ النفسي للمكان، وليس غريباً أن يكون هناك المناخ النفسي للمكان، الذي يضج بكل هذه المخلوقات الثقافية، والمفردات القافزة من بطون الروايات والحكايات الشعبية... هكذا تسترسل الشاعرة في بناء عالمها، وهي قد تستعين بكتابات أخرى لتشكيل هذا العالم:

احتاج شيئاً/
يرتبت خزانى في جهه/
أذواب الراحلين في جهة/
والحناء في جهة/
احتاج شيئاً/
يعاقب الكتب التي غدرتني/
هذه الحكومة تستحق القصاص/
لأنها خرث طمانيتني/
لذلك لن أمانع في حشو اذانها بالقش/
والبنزين/
الشبح سيفهم بهجتي...

الشاعرة كما تعيد إنتاج العائلة، بحثاً عن صياغات بعيدة عن الإخبار، تؤسس للمكان الذي ترسمه بتضاريس حلمية أو نفسية، وليس هندمية، فهي أيضاً تحاول أن ترسم حالات قربة منها، وصوراً الواقع وقعت فعلًا، فهي تستعين بالأسطورة لتغير الواقع، أو العكس، ففي قصيدة إيزيس المهداة إلى زينب تغلب ، تستحضر ناعوت الأسطورة لتقرأ واقعة زينب تغلب التي:

تجمع ثناز الفتى من وهد الطريق/
وترتب القصاصات/
وتحصطه الثفث من عروق الغيم/
لتختمل الأوراق بين شغافيه، كتاب سوياً ..

وستعين أيضاً بالأسطورة، أو الكائنات السماوية لتغير هذه الكائنات الأرضية، ومن خلال هذه التغيرات تقدم لنا تأويلات شعرية ت يريد أن تسرّبها الشاعرة في المساحة الجنونية، ففي قصيدة "ملائكة" تقول:

عجيب أننى لم أمت اليوه/
رغم أننى قررت قى الصباح مصافحتهم/
كل الذين نثروا التراب قى كاسى/
كل الذين اطلقاوا جنابهم/
أدب وقد لتأكل معصمي المعطوب/

إذن/

لم يكن ملاك الموت/

الذى هرّ السستارة عند الفجر/

كان ملاك الشعر.

وفي قصيدة "العفريت" تقول:

تكلّك/

يصفق/

فتتبّسط له أرضًا/

تنبت القمح والشعير والثارنج.

ما زالت تستعين الشاعرة بالكافيات المجازية، لتفجير الواقع، إنها حيلة شعرية خبيثة، وبريثة، وطفولية في ذات الوقت، لإنتاج جمال مجازون للحال الواقعية المفروضة. ورغم أن الديوان، وقصائده كلها مكتوبة دون تفاصيل وإيقاعات واضحة وخارجية، إلا أننى لاحظت أن الشاعرة تجنب إلى التفصيلة فى بعض القصائد، ولا أدرى هل هذا مقصود أم لا؟ وعلى أي حال فهو مقبول، وجميل أيضاً، وربما موضوع القصائد الإيقاعية - إذا كان ثمة موضوع للشعر- هو الذى يجلب هذه التفاصيل والإيقاعات، مثل قصيدة:

"فول نابت" تقول:

"البوهيمية قالت:/

إن القول ينبع في الأقمصة المبتلة/

لكن القلب البارد لا ينبع إلا شوكاً/

وصفيح الرجل الكامن خلف المرض/

يعطل إنبات القول/

ودفع الدم .."

وربما أرادت الشاعرة أن تستعرض مهاراتها في إتقان التفاصيل والعروض، رغم أن ذلك ليس مقاييساً للشاعرية، وهي الشاعرة التي قدرت أن ترقى إلى مدارج جميلة تخصّصها وحدها، وتقدم لنا تجربة مقصورة بروح فلقة مرهفة وشفافة، كما أنها القادرة على إدراج ما تزيد من متناقضات في نسيج واحد. كل هذا على رغم التقديم الذى حار في مقدمة

أدب ونقد
الديوان، ولا يخدم رؤيتنا، ولا يقدم القراءة المستقلة الواعية للديوان ■

الشاشة الخضراء والرقص

آش دس پا رف

نبدأ بهذا الاستهلال، لنين أنه منذ بدايات السينما المصرية، شغل العديد من المؤلفين دور الراقصات، وتأثيرهن في تحريك الأحداث الدرامية وتصاعدتها، وكان هنؤن نصيب الأسد في كثير من الموضوعات في فترة الأربعينيات والخمسينيات. رغم أن السينما كانت لها الفضل في الترويج لهذا الفن منذ وقت مبكر، إلا أنها حضّر كانت أحد الأساليب المنشورة في، القاء الضوء على، مساوته.

«ظهر أول فليم روائي قصيري السينما بعنوان «الباشكات» للراشد المبدع محمد بيومى

شفق كثير من الفنانين يعبرون الفن من خلال بوابة السينما، ذلك العالم سحري، وكان السعي دوماً للاقتراب منها وبلوغ الشهرة والصيت، فالشريط سينمائى يمثل الذاكرة الأصلية لأى فنان، والتى دونها يفقد الكثير من توجهه، بينما كانت السينما أمنية عزيزة للكتاب والمسيقيين والطربين، مثلت أملاً راقصات، فلم يستطع أحد مقاومة إغراءاتها، بل سعى إليها.

سنحاول رصد ظاهرة الراقصات فى السينما بدءاً من تحية كاريوكا مروراً بـ تحية عاكف ونجوى فؤاد وحتى دينا آخر راقصات هذا الجيل، والتعرف بهن من خلال الأفلام التي شاركن فيها.

عام ١٩٤٦ مدة الفيلم
٣٠ دقيقة، وتكلف (١٠٠)
جنيه) ويحكي عن
باشكتاب يختلس مبلغًا
من المال ليتنفسه على
راقصة، وينتهي الأمر
بدخوله السجن.

أظهرت السينما المصرية «الراقصة» في العديد من الأفلام على أنها الشيطان لرجمي الذي يسعى لتخريب البيوت وتشريد الأطفال وطلاق الزوجات بعد إغواء الرجال ضعاف النفوس واللاهثين رراء المتعة، ودفعهم للاختلاس والسرقة أو القتل، ومن هذا النطاق وجد كتاب السينما في «الراقصة» كثيراً من الحلول المستنصرية.

أَدْوَنَة

إن إجراء إحصاء لعدد الراقصات اللائي ارتدن بدل الرقص واحترفته منذ «سالومي» أشهر راقصة في التاريخ، حتى يومنا الحاضر عملية مستحبة، لكن الأمر يهون إذا أجرينا هذا الإحصاء مع تعدادهن على ذاكرة السينما، فمن مئذن السينما بقيت اسماؤهن محفورة، ومن لم يلحقن بها ذهنياً مع الريح عدا بعض السطور المتاثرة هنا وهناك.

عند التعرض لموضع الراقصات في السينما المصرية، نجد اسم «تحية كاريوكا» يتتصدر القائمة، ليس لأنها أشهر منهن، أو أنها تحتل المرتبة الأولى في رصيد الأفلام (١٩٨٠ فيلماً) وإنما لكونها أكثرهن موهبة لما تتمتع به من قدرات تشكيلية عالية وحضور متميز، وقدرة على المعايشة والاندماج داخل الشخصيات التي تؤديها، كما أن رصيدها السينمائي متتنوع، ولم يقف عند حدود معينة، بل اقتحمت أدواراً كثيرة وأبلت فيها بلاً حسناً، حتى إن النقاد كانوا يصنفونها على أنها ممثلة ليست راقصة، وهي حالة مستثنية من بين كل الراقصات اللائي عملن بالسينما، كما أنها أسست فرقة مسرحية حملت اسمها وقدمت أعمالاً ذات بعد سياسى، وناقشت موضوعات شائكة لم تقترب منها ممثلات المسرح في ذلك الوقت، مما أدى إلى اعتقالها بسبب جراحتها ما تقدمه، إضافة إلى أعمالها التليفزيونية والإذاعية، وظلت حتى آخر أيامها تحتل مكانة رفيعة، لم تخفت منذ ظهورها في فيلم «لعبة المست» ١٩٤٥ أمام نجيب الريحانى إلى آخر أفلامها في التسعينيات «لا تحب.. لا تقب..».

إن موهبة تحية كاريوكا التمثيلية أغرت كثيراً من المخرجين إلى إسناد أدوار البطولة إليها، مثل (أم العروس، وأسلاماه، السقا مات، الفتوة، خان الخليبي، السراب، الطريق، سمارة، الكرنك)، خللي بالك من زوزو، آه يا بلد) لكن يظل دور «شفقات» أمام شكري سرحان وشادية عبد الوارث عسر في فيلم «شباب امرأة» (١٩٥٣) من أفضل أدوارها على الإطلاق، وبعد أيام ممحطة فنية في حياتها، كما إنه يمثل واحداً من الأفلام المهمة في تاريخ السينما، وقد نالت عنه جائزة عام ١٩٦٠.

وتاتي سامية جمال في المرتبة الثانية، وقد تشابهت بدايتها السينمائية مع «كاريوكا» ومثلت أمام نجيب الريحانى في فيلم «أحمر شفافيف» (١٩٤٦) ويتجاوز رصيد أفلامها أكثر من (٥٠ فيلماً)، منها (شاطئ التكريات- ساعة الصفر- الرجل الثاني) ويندر أن نجد فيلماً لسامية جمال لا ترقص فيه، وربما هذا ما جعل انتزاعها للرقص مصاحباً لاختلافها عن الأضواء، عكس «كاريوكا» التي استمرت حتى بعد اعتزالها الرقص.

أما ببا عن الدين فرصيدها لا يتجاوز (٥ أفلام) أشهرها «كذب في كذب» أمام أنور وجدى و«جمال ودلل» مع فريد الأطرش ورغم أنها كانت تتمتع بشهرة كبيرة فإن ذرارة أعمالها أثرت بشكل كبير على مسيرتها السينمائية، ومن ثم معرفة الكثيرين بها، وينطبق هذا الحال إلى حد كبير مع زوزو محمد التي مثلت (٣ أفلام) أشهرها «ظلمت روحى» وبنوية مصطفى (٥ أفلام) أشهرها «بنت الأكابر»، وكان ظهورهن في الأفلام يقتصر على الرقص فقط.

يختلف الأمر مع نعيمة عاكف التي ملأت شهرتها الأفاق، بعد أن اكتشفها حسين فوزى وأنتج لها العديد من الأفلام مثل: (العيش واللحم، بحبك يا حسن، لهايبيو، نور العيون)، تمنت شخصية مستقلة وطلة متميزة، وتتنوعت أفلامها لما لها من مذاق مختلف، فقد كانت تجيد الرقص والغناء والتقطيل والتقليل، وهذه صفات قلماً تتواجد في فنانة استعراضية، ولم يستطع أحد أن يملا الفراغ الذى تركته، فهى لم تقدر أحداً ولم يستطع أحد تقليلها، وقدمت (٣٠ فيلماً) أشهرها فيلم «تمر حنة» أمام رشدى أباظة وأحمد رزق، اكتسبت «نعيمة» شهرتها من الاستعراضات التي كانت تقدمها، وعندما تخلت عنها في «بائعة الجرائد» لم يشعر بها المترجون **أدب وفن** وبدأ توجهها يتطرف تدريجياً، لكن ظلت أعمالها محفورة في أذهان المشاهدين.

رغم أن أفلام هاجر حمدى تجاوزت «٤٤ فيلماً» وكانت فى الأساس ممثلاً، وشاركت بالرقص فى معظم أعمالها، فإن التوافر من أعمالها قليل جداً، والكثير من الجماهير لا تعرفها، خصوصاً أن فيلمها «العلم بلبل» هو الفيلم الوحيد الذى يعرض بصفة مستمرة.

الأختان عواطف ورجاء يوسف، كونتا معاً ثانياً راقصاً ، ولكنه من مرور الكرام، رغم الصخب الذى صاحب ظهورهما، اشتراكتا فى أفلام قليلة كان اشهرها «أربع بنات وضابط»، لكن لم تستند لهما أى بطولة، وكانت اسهاماتهما محدودة.

شاركت «كيت» فى معظم أفلام إسماعيل ياسين والي تجاوزت «٢٦ فيلماً» كان أشهرها «عفريتة إسماعيل ياسين»، لم تكن بارعة فى التمثيل وكان اعتقادها على الرقص فقط، أما نيللي مظلوم التى تجاوزت أفلامها «١٢ فيلماً» كان يتم الاعتماد عليها فى أدوار كثيرة متعددة، وإن أكثر أعمالها التى جسدتها دور «راقصة بالية» ومن أشهر أفلامها «ابن حميدى، والتلميذة»، وتقتصر بحضور وطلة قلماً نجدهما فى راقصات كثيرة، رغم ذلك فإن أعمالها تبدو قليلة قياساً بموهبتها الملوحة.

أما هذه شمس الدين (١٨ فيلماً) أشهرها «العتبة الخضراء» وزينات علوى (٩ أفلاماً) أشهرها «الزوجة ٣» كانت أدوارهن تقتصر فى الغلب على الرقص، وكان أداؤهما التمثيلي ضعيفاً وغير مؤثر.

اعتمدت نعمت مختار على أدائها التمثيلي أكثر من الرقص، وقامت بتجسيد أدوار متعددة بحرافية عالية وموهبة لا تخطتها العين، تجاوزت أفلامها «٢١ فيلماً» أشهرها «شريحة فوق النيل»، وقامت بإنجاح فيلم «المراة التى غلت الشيطان» واعتزلت العمل الفنى بعد ذلك.

تحتل نجوى فؤاد رصيداً كبيراً من الأعمال تجاوز «٥٠ فيلماً»، ولو أن أدوارها على كثرتها لم تثلقيمة أو أهمية، ربما تكون قد ساعدت على انتشارها وتواجدها بشكل مستمر، ولكن دون فاعلية، فلم تستند لها بطلة خلال مشوارها الفنى إلا فى الأفلام التى قامت بإنجاحها «الف بوسة وبوسة» و«حد السيف»، أما أدوارها الأخرى فقد كانت تجسد دور راقصة فى ملهي ليلي، ولم يذكر لها رغم رصيدها الكبير دوراً يمكن التعويل عليه.

أما فريدة فهمى أشهر راقصه استعراضية فى الوطن العربى، وبطلة فرقه رضا، قدمت ٦ أعمال سينيمائية فقط أشهرها «غرام فى الكرنك» لم تترك بصمة فى السينما، رغم أن قوامها وشكلها كانا يوهلانها لاحتلال مكانة مرموقة وسط النجمات.

شاركت سهير زكى فى «٢٨ فيلماً» لم تتمثل إلا فى القليل منها، وربما يكون فيلمها «من أجل حفنة أولاد» أمام رشدى أباظة هو الوحيدة التى افردت لها مساحة تمثيلية فيه، رغم شهرتها الواسعة التي نالتها، ظل أداؤها التمثيلي محدوداً.

كان النصيب الأكبر من الأعمال التى شاركت فيها «هيات» والتى تجاوزت (٤٠ فيلماً) ما يطلق عليه أفلام المقاولات، ولم يترك لها أى دور علامه بارزة، لكنها ازدادت شهرة من عملها فى السينما، وكذلك الحال لزبى مصطفى وعمر شريف وهالة الصافى، فقد كانت اسهاماتهن قليلة وموهبتهن فقيرة.

قفرت فيفى عبده من أدوار فقيرة فى بعض الأفلام إلى النجومية من خلال فيلم «امرأة واحدة لا تكفى» وبعدها توالت الأعمال السينيمائية والتى قاربت الـ (٢٨ فيلماً) واستطاعت أن تلتقط الأنظار إليها، وكان بداياتها الأولى هي التي مهدت لاستمرارها فى مجال التمثيل، ويمثل دورها فى فيلم

أدب وفنا ذلك لم يوظفها بشكل جيد، ربما ينقصها القبول.



تعتبر لوسي من أكثر الراقصات موهبة (١١ فيلماً)، وقد نالت العديد من الجوائز على أفلامها «الحب في الشلاجة»، البحث عن سيد مزروق، رومانتيكا، سارق الفرج» لما قدمته من أدوار مختلفة ومتعددة أفرغت طاقاتها الفنية وكشفت عن موهبة تشكيلية حقيقة، كما أن أعمالها التليفزيونية لاقت رواجاً كبيراً، وهي من القلائل اللائي يخترن أدوارهن بعناية، كما أنها حريصة على تقديم الجديد، أما هندية وصفوة وسحر حمدي فكان أداؤهن المتواضع سبباً في عزوف الجماهير عنهن، ولم تفل التجارب التي قدمتها في ترك أي اثر لدى المشترين، وعلى العكس تماماً كانت من السعيدة تتسم بموهبة تشكيلية وحملية فائقة أكثر من تواجدن على الساحة، لم تقدم سوى أربعة أفلام أهمها «التوت والنبوت» و«قانون إيكاك».

ترواحت بكل أعمال دينا السينمائية في منطقة الإغراء فقط، ولم تقدم دوراً يتم من خلاله تصنيف أدائها، ورغم أن أعمالها تجاوزت (١٢ فيلماً) «أشهرها» «استاكوز» وقدمت كثيرةً من الأعمال التليفزيونية، لكنها لم تترك أي انطباع لدى المترورو الذي كان ينظر لاداءها من زاوية واحدة، رغم إن مشوارها في الرقص صاحب اقتحامها للسينما.



بعد اعتزال الكثير من الراقصات وتحول الآخريات إلى الغناء خلت الساحة من أسماء لامعة، بل نستطيع القول إن لجوء كثير من الгинيات إلى تقديم كليبات راقصه قلص من الطلب عليهن، وشهدت السنوات الأخيرة تراجعاً ملحوظاً لهن في السينما، وحل محلهن مطربون يجيدون الرقص والغناء مثل سعد الصغير وعماد بعرور وريكو، الذين استطاعوا أن يلفتوا النظر إليهم، **أدب ونقد** ومن ثم أصبح الطلب عليهم كبيراً في السينما، فهل سيتدثر دور الراقصات في السينما، ويتم الاستعانت بهن فقط في الأعمال التاريخية!!

رأي

ضرورة توثيق الذاكرة الشفوية

مهند صلاحات

ومن هنا تكمن أهمية الحاجة إلى ضرورة البحث عن تدابير واقعية وخطوات إيجابية لتوثيق التعبير الشفافي الشفوي الذي يتعرض بشكل دوري ومستمر لخроверة الضياع والتلاشي بشكل متعدد أو غير متتمدد تحت مسميات المدحاة والعلولة، وكذلك ثقافة العيب، وعدم الحاجة لطرق باب الأساطير التي قد تدخل في منطق المحرمات، مما يوصلنا إلى مرحلة طمس للهوية أو تلاشيه و خاصة في ظل تحديات الدولة وتلاشى الهوية القومية وظهور الدولة في مقابل الأمة، وبعد ذلك مرحلة تلاشى حتى مفهوم الدولة شفافياً وصولاً إلى الدولة الأممية التي تمتزج معها جميع ثقافات العالم في بوتقة واحدة، مما يعني ضياع جزء كبير وهام من ثقافة المرحلة السابقة إن لم نتخذ تدابير جادة أسوة بباقي دول العالم التي وضعت بالاعتبار قبل الإقدام على خطوة الانفتاح على العالم على توثيق معظم ما لديها من ثقافة شفوية وتراث وفلكلور.

فدخول العولمة للمجتمعات سيفقدناها حتماً جزءاً كبيراً من ذاكرتها الشفافية في ظل التوجه نحو التكنولوجيا، مما يعني فقدان أحد أهم معارف المجتمعات الأصلية والمحليه وابتكاراتها وعاداتها، بهذه الذاكرة التراشيه، أو الشفافة الشفافية الأصلية المتتجددة تأخذ أشكالاً متعددة تبدأ من الحكايات والأساطير الشعبية والأغانى الشعبية سواء تلك الطقسية كأغاني البحارة والحسادين أو أغاني الأمهات للأطفال، حكايات المعارك، والأزياء الفلكلورية وأدوات الحصاد، والأدوات التقليدية التي يستخدمها الصناع وآرياب العمل، أدوات الحرب، التي تحتاج لذاكرة تحفظها كصورة قبل حفظها ماديًّا، وصولاً إلى نداءات الباعة المتجولين وحكايات الحرارات، وغيرها، لتتشكل بمجموعها مجموعة من الموارد التراثية المعرفية التي تحتاج للحماية والحفظ. فهذا الإبداع التقليدي واشكال التعبير الشفافية (الفلكلور) تعانى

تعتبر الثقافة
الشفوية
جزءاً مهماً من
حقوق
الشعوب
الأصلية،
وحقوق أصيلاً
يحتاج لعناية
وجهد
تحقيقين
لحمايته
وحفظه من
المضياع،

أدب ونقد

من أزمة حقيقة في مسألة الحياة من الضياع، والنسىان، والذوبان، والتهب، لأسباب كثيرة قد يجدو أهمها؛ شيوعها بين الشعوب، واحتراك أكثر من شعب ببعضها، أو ما ت تعرض له بعضها مثل الأزياء لسيطرة من قبل شعوب غير موصولة تبحث لنفسها عن مرجعية تراثية كالأناء الفلكلورية التي تتعرض لسيطرة تجاري من غير تصاريح لعدم وجود أصلًا قوانين تنظم آلية معينة في التعامل مع هذه المواد، أو التي تسيطر عليها المستوطنات الاستعمارية من سكان الشعوب الأصلية كما يحدث في فلسطين من سطوة إسرائيلي مستمر على التراث الفلسطيني.

وقد تبدو مسألة البحث ضمن إطار حماية الملكية الفكرية للتراث في الوقت الحالي خاصة في بلدان مثل الأردن وفلسطين والدول التي تجاورها - باستثناء مصر التي أستطعت لهذا الموضوع بشكل مؤسسي رسمي - مسألة متقدمة جداً إذا ما نظرنا بشكل واقعي لخطوات سابقة أهمها ضرورة تدوين، وتبسيب، وتصنيف، وتوثيق، هذه الموارد التراثية بشكل علمي، وبطريقة مؤسسية رسمية لحفظ ديمومة عملية الحفظ والإشراف عليها، وفيما بعد وضع قوانين ملكية فكرية تحدد طريقة استخدامها لأغراض تجارية أو غيرها.

جهود التدوين الفردية والمؤسسائية في الأردن والدول العربية:

على الرغم من أن فلسطين تشتهر مع العديد من الدول المجاورة مثل الأردن وسوريا في العديد من المفردات التراثية المشتركة، فإن أيًا من هذه الدول ومؤسساتها لم تقم بشكل حقيقي بأى عملية تدوين وتوثيق للثقافة الشفوية، ولا يقتصر ذلك على فلسطين وجيروانها، بل يمتد كذلك ليشمل معظم الدول العربية باستثناء مصر التي قامت بإنشاء (المجلس القومي لتوثيق التراث الثقافي والطبيعي)، الذي جاء بناء على مشروع قام به وزارة الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات ضمن إطار البرنامج القومي لنهضة الثقافة في مصر وقام على أساس وضع خارطة سميت (الخارطة الأثرية لمصر)، وكذلك وضع خطة للتراث العماري لمدينة القاهرة، وتوثيق التراث الطبيعي بجمع كل المعلومات المتوفرة في البيئات الطبيعية المختلفة ومكوناتها في مصر، ويرنامج توثيق التراث الموسيقي، وتراث التصوير الضوئي المصري.

تبعد مصر كذلك اليمن في تدوين بيت الموروث الشعبي، والذي عمل على إنجاز موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية والذي صار الآن بإصداره الثاني مشتملاً على (قراءة في السردية اليمنية مع ٧٠ حكاية شعبية).

بينما لا تزال أي من الدول العربية الأخرى باستثناء مصر والمغرب واليمن، على جهود حقيقة بهذا الاتجاه، وبخاصة فلسطين التي تعاني تقصيراً مقصوداً من قبل مؤسسة السلطة الرسمية وذلك ياعتبار أن جهوداً مؤسسية يمكنها أن تضيق الجاذب الإسرائيلي، وبالتالي

أدب ونقد التأثير على العملية السلمية التي يعتمد فيها الجانب الفلسطيني على يقائه ■

ترجمة

مس الج ريف

قصة قصيرة للكاتبة البرازيلية، كلاريس ليسپكتورا

ترجمتها عن الإنجليزية، خليل كافت

كان يومها في يوم الجمعة مثله في أي يوم آخر، ولم يحدث ما حدث إلا يوم السبت ليلاً، لكنها فعلت كل شيء يوم الجمعة كالمعتاد. كانت التزال تعذبها نكرا مفرغة: عندما كانت صفيرة جداً، في حوالي السابعة من العمر، كانت قد لعبت لعبة الأسرة مع ابن عمها چاك؛ ففي الفراش الكبير للجدة فقلما كل شيء، كان يوسعهما أن يفعلاه للحصول على طفل صغير، لكن بدون نجاح. ولم تر چاك بعد ذلك أبداً، كما أنها لم ترنه أبداً. وإذا كانت هي مذنبة فقد كان هو أيضاً كذلك. عزياء، طبعاً، عذراء، طبعاً. كانت تعيش وحدها في مبني صغير ملحق في حي سوهاو. وفي ذلك اليوم كانت قد فرغت من إحضار مشترياتها من البقالة: الخضروات والفاواكه. ذلك أنها اعتبرت أكل اللحم خطيئة.

عندما مررت عبر ميدان بيكاديلي ورأيت النساء في انتظار رجال على نوافذ الشوارع، كادت تتنفس. بل أسوأ. مقابل نقوداً كان ذلك أكثر مما يمكنها أن تحمل. وكان ذلك المثال، هناك، لإيبروس [إله الحب]، في منتهى عدم اللياقة. بعد الخداء ثُبِتَ إلى العمل: كانت كاتبة ممتازة على الألة الكاتبة. ولم يكن رئيسها يراجع عليها أبداً، وكان يعاملها، لحسنحظ، باحترام، فيناديها "مس الجريف". وكان اسمها الأول روث. وكانت من أصل أيرلندي. وأنها حمراء الشعر، كانت تعقد شعرها في عقدة قاسية وراء عنقها. وكان ينتشر على وجهها الكثير جداً من النمش وكانت بشرتها صافية وناعمة حتى أنها كانت تبدو من الحرير

كانت حساسة للنقد، وهذه الم تقل أي شيء لأنني شخص، ولو تكلمت لما صدقاً، لأنهم لم يكونوا يصدقون الواقع، لكنها، هي التي تعيش في لندن، حيث تسكن الأشباح في الأزقة المظلمة، كانت تعلم علم اليقين.

أدب ونقد

الأبيض. وكانت رموشها حمراء أيضاً. كانت امراة رائعة.

كانت فخورة للغاية بقوامها: الوافر المثانية والطول، لكن لا أحد له صدرها أبداً.

كانت تتغدى عادة في مطعم رخيص هناك في سوهاو. وكانت تأكل الإسپاجيتي بصلصة الطماطم. ولم تدخل أبداً حاتمة: كانت رائحة الكحول تصيبها بالغثيان كلما مرت بمكان من هذا القبيل. وأحسست أن الجنس البشري يخرج مشاعرها.

كانت تزور الـچيرانيوم الأحمر الأمر الذي كان مفخرة في الربع. وكان أبوها قسيساً بروتستانتياً، وكانت أمها لازالاً تعيش في ديلن مع ابن متزوج. وكان أخوها متزوجاً من دائرة حقيقة اسمها توتسى.

على فترات متباينة، كانت مس الجريف تكتب رسالة احتجاج إلى التايمز. وكانتوا ينشرونها. وكانت تدون اسمها ببالغ السرور: "المخلص، روث الجريف".

كانت تأخذ حاتماً مرة في الأسبوع بالضبط، يوم السبت. ولكن لا ترى جسدها عارياً، كانت تظل لابسة اللباس والسوطيان.

كان اليوم الذي حدث فيه ما حدث يوم السبت، ولهذا لم يكن عليه أن تذهب إلى العمل. استيقظت مبكرة جداً وشربت قليلاً من شاي الياسمين. ثم صلت. ثم خرجت تبحث عن بعض الهواء النقي. بالقرب من فندق ساقوا كانت تدوسها سيارة. ولو حدث هذا وماتت لكان هذا رهيباً، لأنه لم يكن ليحدث لها شيء في تلك الليلة.

ذبحت إلى تدريب لجودة المرتلين. وكان لها صوت رخيص. أجل، كانت إنسانة محظوظة. في وقت لاحق، ذهبت لتنفذي وسمحت لنفسها بأن تطلب الجموري: كان جيداً إلى حد أنه كان يبدو حتى خطية.

ثم أخذت سبليها إلى هايد بارك وجلاستون على الحشائش. وكانت أحضرت معها الكتاب المقدس لتقرأ. لكن... وليغفر لها الله. كانت الشمس متوجهة وسخنة وحرارة إلى درجة أنها لم تقرأ شيئاً، لكنها ظلت جالسة فقط على الأرض دون أن ت bleak الشجاعة ل تستلقى. وحاولت ألا تنظر إلى الناس الذين كانوا اثنين يقبل ويعانق كل منهما الآخر بلا أدنى خجل.

ثم عادت إلى البيت، ورَوَّت البيجوني، وأخذت حماماً. ثم ذهبت تزور مسر كابوت، التي كانت في السابعة والتسعين من عمرها. أحضرت لها قطعة من الكيك بالزيسب، وشربت الشاي. وأحسست مس الجريف ب أنها سعيدة للغاية، ومع ذلك... ومع ذلك.

في الساعة السابعة عادت إلى البيت. لم يكن لديها ما تفعل. ولهذا بدأت تحيك ستة من الصوف للشتاء. لون بيبيع: أصفر كالشمع.

قبل أن تذهب إلى الفراش، شربت مزيداً من شاي الياسمين بالبسكويت، ونظفت أسنانها بالفورشة، وغيرت ملابسها، ودست نفسها في الفراش. أما ستائرها البيضاء

أذْ وَقْدَ

الشيفية فكانت رقتها وعلقتها بنفسها.

كان الوقت مايو. وكانت السياستير تهتز مع انسام هذه الليلة الفريدة. فريدة لماذا؟ لم تكن تعلم. قرأت قليلا في الجريدة الصباحية ثم أطفأت اللمة التي عند رأس سريرها. وغير النافذة المفتوحة رأت ضوء القمر. كانت ليلة البدن.

تحسرت كثيراً لأنه كان من الصعوبة بمكان أن تعيش بمفردها. كانت الوحشة تسحقها. وكان من المفزع لا يكون لها شخص واحد وحيد تتحدث معه. كانت أكثر مخلوق عرفه غزلة. حتى مسر كابوتو كانت لديها قطة. ولم يكن لدى مس الجريف أي حيوان أليف تقوم بتسلمه على الإطلاق: كانت هذه الحيوانات وحشية للغاية حسب ذوقها. ولم يكن لديها تيليفزيون. سببين: لم تكن تقدر على شرائه، ولم تكن ترغب في أن تجلس هناك لتشاهد الأخلاقيات التي تظهر على شاشة التيليفزيون. وعلى تيليفزيون مسز كابوتو كانت رأت رجلاً يقبل امرأة في فمها. وهذا بلا شك إشارة إلى خطر نقل الجراثيم. آه، لو كان بإمكانها احتجاج إلى التايمر كل يوم، لكن الاحتجاج لم يُعد بآي فائدة، أو هكذا بدأ. كانت قلة الحياة تتفسى، بل لقد رأت كلباً مع كلبة. وقد صدمها هذا كثيراً. لكن مادامت هذه مشيّة إلى فلابيد لمشيّة الرب أن تكون، لكن لا أحد سوف يمسّها في يوم من الأيام، هكذا فكرت. وراحت تصبر على عزلتها.

حتى الأطفال كانوا لا أخلاقيين. وتحاشتهم. وأسفت بشدة على أنها ولدت من انتقادها وأمهما للشهوة. وخلجت من كونهما لم يخجلوا.

ومنذ أخذت تترك حبوب أرز على نافذتها، صار الحمام يزورها. وأخذ الحمام يدخل حجرتها أحياناً. كان الرب هو الذي يرسل الحمام، بري للغاية. الهديل. لكنه - هديل الحمام - كان لا أخلاقياً أيضاً، لكنه كان أقل لا إلخالية من رؤية امرأة عارية تقريباً على شاشة التليفزيون. وفي الغد، بلا أدنى شك، كانت ستكتب رسالة تحتاج فيها على المراسلات الشريرة لتلك المدينة المعونة، لندن. وكانت رأت ذات مرة طابوراً من المدميين خارج صيدلية، ينتظرون كل منهم دوره لأخذ حقنة. كيف تسمع الملكة بهذه؟ لغز. ستكتب رسالة أخرى تشجب فيها الملكة ذاتها. كانت تكتب جيداً، بدون آية أخطاء نحوية، وكانت تكتب الرسائل على الآلة الكاتبة في المكتب عندما كانت تجد بعض الوقت الخالي. وكان مستر كليرسون، رئيسها، يشيد بشدة برسائلها المنشورة. بل قال أنها قد تفوق كاتبة ذات يوم، وكانت بالغة الاعتزاز والامتنان.

هكذا إذن كانت تستلقى في فراشها مع عزتها. ومع ذلك.

كانت تلك هي اللحظة التي حدث فيها ما حدث.

أحسست بأن شيئاً ما ولم يكن حماماً دخل من النافذة. كانت خائفة. صرخت:
“منْ هناك؟”

وجاءت الإجابة في صورة ربع:

أَدْوَنَ

"أنا عبارة عن أنا".

"من أنت؟ سالت، وهي ترتجف.

"جئت من كوكب زحل لأحبك".

"لكنني لا أرى أي شخصاً صاحباً".

"ما يهم هو أنه يمكنك أن تحس بي".

وقد أحست به بالفعل. أحست برعشة كهربائية.

"ما اسمك؟"، سالت في رعب.

"لا يهم".

"لكنني أريد أن أنطق باسمك".

"ناني إيكستلان".

كان تفاههما بالستنسكريتية. وكانت لست باردة، مثل لمسة سحلية، تصيبها بقشعريرة. وكان على رأس إيكستلان تاج من الشعابين المشابكة، التي روّضها الفزع من الموت. وكان الرداء بلا كمّين والذى يغطى جسده من الأرجوانى الأكثر إيلاماً؛ كان ذهبياً رديداً وأرجوانياً غليظاً.

قال:

"اخلعي ثيابك".

خلعت ثياب نومها. وكان القمر ضخماً داخل المنزل. وكان إيكستلان أىضـ وصغيراً. واستلقى إلى جوارها على السرير المعدنى. ومرّ بيديه على صدرها. ورددتان سوداوان. لم تحس في يوم من الأيام بما أحست به في تلك اللحظة. كان شيئاً طيفاً للغاية. وكانت تخشى أن ينتهي. كان يدُو وكيان شخصاً مشلولاً ألقى بعказه في الهواء.

وبدأت تنتهد وقالت لإيكستلان:

"أحبك، يا حبيبي يا حبي".

وأجل، حقاً. لقد حدث. لم تكن تريده أن ينتهي أبداً. كم كان حسناً، يا إلهي. وأرادت أكثر، أكثر، أكثر.

ذكرت: خذني أو بطريقة أخرى: أقدم لك نفسى. وكان انتصاراً للهنا والآن.

سالت: متى سنعود؟

أجاب إيكستلان:

"في ليلة القدر التالية".

لكن لا يمكننى الانتظار طوال ذلك".

"لا مناص من ذلك"، قال ببرود تقريباً.

"تمل أتوقع طفلًا".

أدب وقد

"لا".

"لكتنى ساموت من افتقادك ماذا يمكننى أن أفعل؟".
"اعتدى على هذا".

نهض، وقلتها بعفة على الجبين. وخرج من النافذة.

بدأت تبكي بصوت خافت. بدأ وكأنها كمان حزين بلا قوس. وكان الدليل على أن كل هذا قد حدث بالفعل الملاعة الملوثة بالدم. واحتفظت بها دون أن تفسلها وستكون قادرة على أن تزيرها لأي شخص قد لا يصدقها.

رأى النهار الجديد يبرغ غارقا كله في الأحمر الوردي. وفي الضباب بدأت الطيور القليلة الأولى سقسة حلوة لم تكن بعد محمومة.
أشعل الرب جسدها.

لكنها، وكأنها بارونة من بارونات فون بلنش، مستيقية على غطاء سريرها الساتان بحنين إلى الماضي، تظاهرت بأنها تدق الجرس لاستدعاء كبير الخدم الذي سيأتيها بالقهوة، ساخنة وثقيلة، ثقيلة جداً.

أحبته وكان عليها أن تنتظر ليلة البدر الثالثية بحماس متقد. وكان عليها أن تتجنبأخذ حمام حتى لا تزيل مذاق إكستران. ومعه لم يكن ذلك خطيبة، بل بهة. ولم ترغب بعد ذلك في كتابة آية رسائل احتجاج: كانت لم تعد تحتاج.

ولم تذهب إلى الكنيسة. كانت امرأة متحففة. كان لها زوج.

وهكذا، ففي يوم الأحد، في وقت الغداء، أكلت شرائح لحم البقر مع بطاطس مهرولة. كان اللحم اللعين رائعاً. وشربت النبيذ الإيطالي الأحمر. كانت محظوظة في الواقع. لقد اختارها كائن من كوكب زحل.

كانت سالمة لماذا اختارها. وكان قد قال أن ذلك كان لأنها حمراء الشعر وعدراء. وأحسست بوحشية. كانت لم تعد تجد الحيوانات منقرفة. دع الحيوانات تمارس الجنس. كان أفضل شيء في العالم. وكان عليها أن تنتظر إكستران. سيعود: أعرف ذلك، أعرف ذلك، هكذا فكرت. كما أنها لم تُفْدَ تشعر باشمئزاز نحو اثنين هايد بارك. لقد عرفت بماذا كانوا يشعرون.

ما أجمل أن نحيا. ما أجمل أن تأكل اللحم اللعين. ما أجمل أن تشرب النبيذ الإيطالي لاذعاً، يقلص لسانك بصرارته.

وعندئذ لم يكن يوصى به أحد للقصر تحت الثامنة عشرة. وكانت مبهجة، وكان لعباها يسيل حرفياً عليه.

وحيث كان اليوم الأحد، ذهب إلى جوقة تريلها ترتل. ورثلت أفضضل من أي وقت مضى ولم تذهب عندما اختاروها مرتبة منفردة. ورثلت تسبحة شكرها لله "ملوياً". هكذا:

آدَبٌ وَفَدَ

هلووا! هلويا! هلويا!

بعد ذلك ذهبت إلى هايد بارك واستقلت على الحشائش الدافئة، فاتحة ساقيتها قليلاً لتدفع الشبعان تدخل، كان كونها امرأة شيئاً رائعاً. يمكن لامرأة فقط أن تفهم، لكنها سائلة: ترى هل سيكون علىَّ أن أدفع ثمناً عالياً مقابل سعادتي؟ ولم تتزعج. كانت راغبة في دفع كل ما كان عليها أن تدفع، لقد دفعت دائماً وكانت تعيسة دائماً. والآن انتهت التعاسة. إيكستلان ان تعال بسرعة! لم يعد يمكنني الانتظار! تعال! تعال تعال!

سائلة: ترى هل أحبني لأنني حولاً إلى حد ما؟ يمكنها أن تسأله في ليلة القدر التالية. إنْ كان هذا صحيحاً فلأشك عندها: ستدفع الأمور إلى الحدود القصوى، ستتجعل نفسها حولاً تماماً. إيكستلان، أي شيء تريديني أن أفعله، سأفعله. فقط أموت من الشوق، عذراً إلى يا حبيبي. أجل، لكنها فعلت شيئاً كان خيانة. إن إيكستلان سيفهمها ويفغر لها. وعلى آية حال، أنت تفعل ما عليك أن تفعل، مضبوط؟

وليك كيف سارت الأمور: عاجزة عن أن تتحمل ذلك وقتاً أطول، مضت إلى ميدان يكاديللي واقتربت من شاب طويل الشعر. صعدت به إلى حجرتها. قالت له أنه ليس عليه أن يدفع، لكنه أصر وترك، قبل أن ينصرف، ورقة بجنية إسترليني كامل على الكومودينو. والحقيقة أنها كانت بحاجة إلى النقود. على أنها استنشاطت غيطاً عندما رفض تصديق قصتها. وأظهرت له، تقريباً تحت أنفه، الملاعة الملوثة بالدم، وضحك منها.

صباح الاثنين عقدت عزمها: لن تستمر في العمل ككاتبة على الآلة الكاتبة، فلديها مواهب أخرى. ويمكن لستير كليرسون أن يذهب إلى الجحيم. كانت عازمة على المشي في الشوارع وجلب الرجال والصعود بهم إلى حجرتها. ولأنها كانت ممتازة جداً في الفراش، سيدفعون لها جيداً جداً. وسيكون بمستطاعها أن تشرب النبيذ الإيطالي طوال الوقت. ورغبت في شراء فستان أحمر فاقع بالتقى الذي تركها لها الشخص الطويل الشعر. وجعلت شعرها ينسدل إلى حد أنه كان آية في جمال الحمرة. وكانت أشبه ما تكون بوعاء ذهب.

كانت قد علمت أنها ثانية للغاية. وإذا أراد منها مستر كليرسون، ذلك المنافق، أن تستمر في العمل لديه فسيكون هذا بطريقة مختلفة تماماً.

أولاً ستشتري لنفسها ذلك الفستان الأحمر الديكولتيه [المكشوف الصدر والكتفين] ثم تذهب إلى المكتب، وتصل متاخرة جداً، عن عمد، لأول مرة في حياتها. وهذه هي الطريقة التي ستخاطب بها رئيسها:

كفى تستخا على الآلة الكاتبة وأنت، أيها المحتال، كف عن أسلوبك الزائف. تريدين أن تعرف شيئاً؟ ادخلن الفراش معى، أيها الجلفاً وليس هذا كل شيء: ادفع لي راتبنا عالياً جداً، أيها البخيل!.

كانت واثقة من أنه سيقبل. كان متزوجاً من امرأة باهتة، تافهة، چوان، وكانت له

أدب ونقد

ابنة مصابة بالأنيميا، لوسى، وسيمتع نفسه معها، ابن القحبة.
وعندما تأتي ليلة البدر، ستأخذ حماماً، مطهرة نفسها من كل أولئك الرجال، لكن تكون مستعدة
للاستمتاع للغاية مع إكستران ■

- ١ كلاريس ليسپكتور (Clarice Lispector) (1925-1977) البرازيل
بنت أسرة من يهود أوكرانيا هاجرت إلى البرازيل وهي في الشهر الثاني من عمرها.
● في العقد التالي لموتها تم الاعتراف بها باعتبارها أعظم كتاب القصة القصيرة المحدثين في اللغة البرتغالية.
- عاشت أسرتها في فقر في شمال شرق البرازيل ثم انتقلت، في ١٩٣٧، إلى ريو دي جانيرو، حيث قررت كلاريس، التي كانت في الثانية عشرة من عمرها، أن تصير روائية.
● في الأربعينات التحقت بمدرسة القانون وعملت محررة في وكالة صحفية وفيما بعد مراسلة لصحيفة يومية في ريو.
- تزوجت في ١٩٤٣ من طالب قانون زميل لها وبعد عام حصلت على شهادتها ونشرت أول رواية لها (١٩٤٤).
- طوال الخمس عشرة سنة التالية، عاشت وكتب في الخارج حيث عمل زوجها دبلوماسياً في إيطاليا وسويسرا وبريطانيا والولايات المتحدة. وعندما انتهت الزواج في ١٩٥٩، عادت كلاريس بطفليها إلى ريو.
● في السنة التالية، نشرت مجموعة فريدة من القصص القصيرة بعنوان "روابط أسرية" (١٩٦٠).
● ظهرت روايتها "التفاح في الظلام" في ١٩٦١ وجابت لها ما تستحقه من اعتراف باعتبارها كاتبة ذات دقة أسلوبية استثنائية وأهمية فلسفية هائلة.
● لها أيضاً مجموعة قصصية بعنوان "الفرقا الأجنبية" (١٩٦٤) واثنان من أجمل رواياتها "عذابات ج. ه." (١٩٦٤) و"ساعة النجمة" (١٩٧٧)، ولها عمل نشر بعد موتها: "تيار آد - وفـق الحياة" (١٩٧٨) ■

لَا تبعنِي مُعلّمٍ

قاسم مسعد عليه

نظر إلى معلمي مستفسراً ومحظقاً ، فتجرأت عليه وعلى نفسي وقلت قبل أن أتقدمه :

- لك يا معلم الحصباء والبقعة وجلاليد الجبال ورمال الفلواء ، أما السبخ الناز فهو لي وأنا أدرى به.

كان بعض من حبور قد تقدمني ، فها إنذا أخدم معلمي بشيء أتقنه.

مدت له يدي ظلم يمد لى يديه ، ولم يسلّم لى أيهما . لعنة نفسي ، وكاد فؤادي ينفطر لو لا أنه تبعني . خطأ خلفي ، وبصمته البليغ تبعني.

اطاش سوري صوابي فهتفت أسمعه وأسمع الأكونان وما خلفها :

- هذا يوم سعدى يا معلم.

غير أنها خطوات ونالت ميّ ارتجاجة رأيت من خلالها ذراعي معلمي تميدان وقوامه يقصر ، فقفز قلبي إلى بلعومي وصرخت :

في منطقة
المستنقعات
أشرت إلى
الاتجاه الذي
رأيت في
جحاف
سبخاته ما
يؤمن مسيرنا.

أدب وقد

- يا معلم.

ولأنَّ من الحقائق ما يعلن عن نفسه ، فقد تيقنتُ حين إنما نسوانُ في سبخةٍ هي دينٌ
وبلحٌ وطين.

من فوره فشنَّ العطنَ وشقَّلَ الهواءَ وتداعَتْ حشراتٌ ما كنتُ لأظنُّ أني لها في الحياةِ وجوداً ،
وظهرتْ حجاجٌ من جنادبٍ وصراصيرٍ وبراغيثٍ ونمليٍ بيطنٍ ، آخر يعشى ، وتلاطم من حولنا ما لا
حصر له من الأغشية السميكةِ والخراظيمِ الدقيقةِ والهدبِ الواسعِ.

هكفتْ وخافتْ فقئتْ ، بينما كان معلمي رابطَ الجأش ثابتًا في غوصيه ، وظلمتْ ملامح وجهه
على انبساطها لا تتبَّى عن جزع أو استهوان أو هلع.
رجوته :

- لدنِي يا معلم على طريقة للخلاص.

فنظر إلى ولم يتكلّم ، فيما تماس السبيخُ وأطراف خرقتيما ، ومن فوقنا هام ناموس ورفوفُ
فراشاتٍ وزنتْ يعايسِبَ وحومَ بوم ، وبين باطن السبخةِ اشتراكتُ حيَّاتٍ ، وفوق إديمها زحفتْ
يدان ويرقات . وإذا أهشَّ بكيَّ الرتعدين ما يعلونا وأذبَّ ما يتسلقنا ويقتربُ منا ، ظلَّ معلمي
محافظاً على شباته وهدوء جناته ، في حين هرولتْ إلى حوافي السبخةِ عظاماتٍ وأورالٍ وحرابٍ ،
وتقافزتْ جرذان وجرباع ، وأثاثاً من الأحراش عواءَ ثوابٍ ونباعَ كلاب .

وصل السبيخُ إلى سرتينا ، ففكَّرَتْ في قرارٍ انقطعتْ سبلُه ، وغفران حَرَّمته على نفسي
لتوريطي معلمي فيما هو فيه ، وأيَّقنتُ أنَّ الهملاك واقعٌ واقعٌ ، واحتَرَتْ فيما يديه معلمي من قوةٍ
احتمال ، وتفقَّدتْ لو أنَّ السبخةَ آبتَعلمتَى فداءَ معلمي . وبينما أنا في حالٍ هذه إذا بجدنيه من
قبضةِ معلمي لزندى . ملهوفاً نظرتُ إليه فإذا به يُسلط عينيه في عيني ويقول :

- هذا جراءٌ من ينقادَ لَنْ لا يعرفُ أسرارَ الطريقة .

أدبٌ وقد

غمص حلقى ، فقد أدركت أنه إنما يعيّرني بفُلْتى وجهى .

ولإذ يصل السَّيْخُ إلى عنقينا ، قال :

. عيناك مفتوحتان وما هما بمفتوحتين .

ولما وصل السَّيْخُ إلى حواقي ذقنينا أمرني بصوت تفشته حشرجة الاختناق :

. افتهمنا .

مع يقيني من كوثهما مفتوحتين إلى حد الجحظ ، امتنعت لأمر معلمى ، وما كان لي ، وقد
مس السَّيْخَ شفتى ، إلا أن أمتل .

ما إن فعلت حتى وجدتني معدداً على الكليم ، ورأيت عيني ملعمى تمسحان وجهى ، وكفه
الشافية فوق جبهتى ، وانساب صوته رقيقاً حنوتاً داخل أذنى ، وببطء المستيقظ لتوه ميزت
سؤاله :

. ماذا فعلت بي وبنفسك في منامك .. يا أحمق ؟

أدب ونقد

الغريان وشجرة التوت

محمد فرج

كان الأولاد يلعبون بالكرة الشراب تحت الشجر، وكنا جالسين تحت الجميرة نشرب الشاي في ساعة العصاري، وكان صوت الشيخ محمد رفعت ينطلق من المذيع قائلاً: «والعصر إن الإنسان لفي خسن»، مد الصبي يده الصغيرة وتناول حمراً صغيراً، وربما بكل قوة نحو أوراق شجرة التوت، تساقطت ورقة أو ورتان، لكن ما ظهر في التو واللحظة كان مذهلاً.

توقف الأولاد عن اللعب، وتوقفنا عن شرب الشاي، وفر الصبي إلى حضن أبيه حتى كاد يدخل بين ضلوع صدره من الرعب، وتوقف صوت المذيع، واتجهت أبصارنا إلى شجرة التوت، التي انطلقت منها أعداد هائلة من الغريان، وكانت الاعداد كبيرة جداً، وكان صوت أجنحتها دوى كطلقات الرصاص، وكانت تتتصايح وهي تطير، وتتوارت الشمس خلف أسرابها التي اتجهت نحو الجميرة، ونحو شجرة ذقن الباشا، واتجه بعضها نحو شجرة شعر البنت، والكافرون، ويداً في البداية وكان أسراب الغريان توزع نفسها على الشجرة، ولكن بعضها اتجه نحو الحقول، وحدائق المانجو والمشمش والخوخ والجواة.

ظهر بعض الصبية وهو يلهثون...

كانوا قادمين من القرية وهم يصرخون في هلع:
 الغريان ملأت أسطح المنازل والبيوت، وجاء جمع من النسوة وهن يصرخن:
 الغريان ملأ الشوارع.

كيف أنت كل هذه الغريان؟ تساءل صبي وهو متشبث بشوب أبيه في فرع، رد الطفل الصغير: من شجرة التوت، قال أبوه: بل من بشر الساقية القديمة التي كفت عن الدوران منذ زمن بعيد.

قالت امرأة: نترك القرية ونرحل، قال رجل: وهل تترك بيوتنا وحقولنا؟ قال الشيخ العجوز: الغريان كما جاءوا يذهبون، تساءل شاب: ولماذا يذهبون؟ وسأ آخر: بل فيم جاءوا وفيم يرحلون؟

الحجر الذي
 انطلق من يد
 الصبي كشف
 كل شيء، فند
 إلى قلب
 شجرة التوت
 فكشف
 المستور، أظهر
 ما كان خافيا
 على الجميع،
 ما لم يخطر
 على بال أحد،
 أصاب الجميع
 بالدهشة،
 واحتلّت
 المشاعر بين
 الخوف
 والرعب والهلع
 والذهول.
آدِ وَفَدْ

صرخ شاب في الحشود التي تجمعت:

بل نجبرهم على الرحيل، وردد بعض الشباب: نعم، نجبرهم على الرحيل.

تجمع خلق كثير، وظهر بين الجميع ناس تقرنفهم، وناس لا يدركونهم، رجال ونساء صبيان وبنات، شيوخ وأطفال، وبينما كان الشاب يصرخ: بل نجبرهم على الرحيل، وكان الجموع يردد: نعم نجبرهم على الرحيل، ظهر رجل غريب: لم توجهه من قبل في قريتنا أبداً في الجوار، وصرخ صرخة لم نسمع مثلها من قبل اهترط لها الأشجار، كان يصرخ: يا خلق هوه، بير إيه وشجرة توت إيه، لم بتات الغربان من شجرة التوت، ولا من البشر القديم، ولا ولا، وأخذ ينفي وينفي حتى لاذ جمعنا الكبير يصمت رهيباً.

صمتنا لنسمع ما سيقوله الرجل، انتظرنا قلم ينطق، وظل صامتاً وانتظرنا ، فظل صامتاً، وأصبح صمته غريبأً وانتظارنا رهيباً.

طال صمت الرجل حتى كاد صبرنا ينفد، حينئذ خرج صوته هادئاً وغريضاً: أيها الناس، يا أيها الناس، الغربان خرجت من يوتك، من دوريك، من حقولكم وارتقت نبرات صوته: الغربان خرجت من نفسوك، وصرخ: من خواء نفسوك، من ضعف قلوبكم، من قلوبكم التي بها مرض، من سوء طويلكم، من سوء أعمالكم، شركم، شرهكم، موت شمائركم، تحوشكم أنها القتلة، فسامكم أيها الفاسدون، فسامكم الذي ضرب في البر والبحر، نفاكم أيها المنافقون، خياناتكم أيها الخونة، لصوصيكم أيها اللصوص، ضعف بصائركم وبصائركم، أيها العميان، أيها الصم البكم العمى، أيها الغربان.

كان صوت الرجل يعلو والبعض يهمهم موافقاً، ويعلو والبعض يهم معترضاً، والنساء ي يكن ويلطمnen الخدوش، والرجل يخفض صوته تارة، ويرفعه تارة، ويعرف بيده لأعلى. ويدب الأرض برجلية، فجأة ارتفع صوت الطفل الصغيرين: الغربان تخرج من جلباب الرجل والغريب، الغربان تخرج من بين أكمامه الواسعة، نظر الجميع للطفل الصغير فصرخ أبوه متزعجاً: هذا الطفل يرى ما لا نراه، وكان الطفل مستمراً في صراخه: الغربان تخرج من فم الرجل الغريب، فاتجهت الأبصار نحو المكان الذي كان يقف فيه الغريب، قلم تر سوى الغربان التي تفرّج شجر.

تعالت أصوات أجنبية الغربان التي تصعد وتذهب وتتدور في أسراب وتشكيلات، وتعالى نعيها فوق الأشجار وفوق أسطح البيوت، كان لتنيقها صوت وصدى أشبه بصوت الرعد، اختلط الصوت بالصدى، واختلطت أصوات الغربان بأصوات الناس، اختلطت الأصوات واختلطت الشمار بين الخوف والرعب والهلع والذهول، وكانت الأصوات خليطاً من البكاء والعويل والكلام الغامض والقهقهات التي لا هي ضحك ولا هي بكاء، وكان صوت الشيخ الكبير ياتي خافتًا من بعيد وهو يصرخ:

حجر الصبي كشف المستور..

الغربان فوق الشجر..

الغربان في الحقول..

الغربان بين البشر..

الغربان فوق أسطح المنازل والبيوت..

الغربان في الشوارع..

الغربان.. الغربان..

أدب وفقة

قصيدة

الـذـيـنـ دـاعـوـا

عہد طہ

تسلل شعور بالقلق من بين الضحكات المتلاطمة - انتفع القلب - تلونت
تجدرانه بلون الكدر.

خرجت بقايا الضحكات من وسط حلقوم ضاقت ثقوبها، نظر إلى الوجه بعيون مهضمية. زادت سرعة ريح القلق في صدرها كادت الدماء توقف عن الضخ هرباً من ريح القلق!! انتفضت قدماء - دون أوامر - مستوية، حملت جسده

المضطرب وقبلي الموجو على أرض ترتجف من زلزال قلبي لم يشعر به غيره.
هم بالصراخ ليستخرج وحشا مفزعا وقف على منافذ قلبه منهع من الصراخ
إلا فمساً تحركت رمال مشاعره فكشفت عن تلال الخوف ووديان القلق وغطت
جبال الطمأنينة.. التفت ليجد الأشباح تحرك على أشجار مزروعة في رؤوس
جلساته وقد رأى أغصانها أنياب تزيد اقتلاع سر الحياة من جسده..

- اقترب - حدق النظر - جحظ بعينيه - قبض بقوه بكلتا يديه على شجرة -

وقد الحضور صامتين من فريط الذهول، لقد أمسك برأس صاحبه يهزها
أخط بها بفزع - صرخ بفoga .. ماذن تزيدون؟!

انتبه على ضحكات هisteria، وقع بعضهم على الأرض واستند الآخر على حاططا!!...
.....

انصرف يهذهم همسا وقد ركب قطار الحيرة والاضطراب ليحمله بلاد الهم والحزن.

حاول سقاية شجرة القلق والأرق بماء الذكر والاستغفار عمساها تجف أو

**عندما غابت
شمس الخميس
كان آخر ما
سمعه من والده
- قم لصلة
المغرب.**

بين الضيق
والخجل قام.
التنقى
الصدق يقان بعد
غياب جلسا
للسمير ما بين
الجد والubit،

نعت
ضحكات، ابتلت
العيون
- بالدموع
تصادمت
- الاكف
تمايلت
البعذور.

أَدْ وَنَدْ

تذیل.

أغمض عينيه لتخفي الأشباح - زادت رقصاتها الموجة - تحلق الأرق برأسه، ودارت الأيام
في ليلة يبحث عن فجرها وسط ضباب الفكر وظلام الليل وتحركات قلبية عسكرية غير منتظمة.
بدأ النوم يداعب جفونه - تبادلت الأشباح الواقع، تغيرت الملامح في عينيه، أصبح العدد أقل.
باقتراب الفجر سكنت الرقصات - هدأت الحركات - بدأ الاطمئنان يكتشف - اخفت اغصان
كثيرة من شجرة الهم - حاول أن يفتح عينيه ليائس بعد الضيق.
غلب التفاس والفكر الشارد.

لم يك الخاطر الليلي الأول يقترب من خياله - من نفس بعد المسافة - الباب يقرع بشدة.
وربما الأشباح تزيد الخروج بعد سهرة شناء وقد عاودوا التكيل النفسي بحفييد آدم عليه
يرتجف ويسقط في بئر اليأس والخوف!!

فيتحرك في ذيابه ملتفتاً ملفوقاً بالوهم غير عابٍ بتعimir ولا بناء مستراً بالعزلة والخفاوة..
قام من نومه فرعاً، ماتزال يقایا من كأس الليل عالقة بقلبه، جسده فيه بقية من ارتجاجه،
كادت الشمس تلامس باشعتها الأرض - بين برودة الليل ودفء النهار الناشئ..
وقف أمامه بحدّه. تصارعه انفاسه فحالة..

نظر حوله بفراية، استقبل السقف بعيون يملؤها الشغف واللهفة، زحف العرق من جوفه لجبيته
وصدره ومناكبه، ارتشحت ملابسه عرقاً بغزارة، مد رجليه الموجوعتين جذبهما إلى تحته.
مال لجنبه اليسير تحول للجانب الأيمن، نادى بأسماء قديمة وقائمة.. يارب
توقف الكلام، الأنفاس تتتسارع وتتصارع - أريد أن أستريح - همس
دار الكلام حوله، استمع في انصاف دقيق، بدأ النفس يهدأ - انتهت الأزمة؟!
تحرك الأشباح بقوة، ذهبوا وجاءوا، تدافعوا باشياء غير معهودة.
صام بعضهم فرحا - يكى آخرون حزننا..

مد كييرهم يده ليستخرج شيئاً ضخماً قام مسروراً مقتبطاً أيما غبطة.. ها هي سليمة
جلس بجوار الحاطب يأكلها - هنيئاً لك العيون العظيم!!
اقترب ليبدأ حواراً مع والده من جديد شمس جديدة وتهار سعيد.. فجأة
لم يجد غير جسد بلا حراك، كان القلق أشباحاً حضرت بليل لتخرج معهم الروح في هذه دخلات.

لتواصل الحوار من مكان هادئ

أدب و فن

ذكـرى

النـعـجـ عـاـشـقـةـ الـجـرـيـةـ وـالـابـدـاعـ

حسن فتح الباب

في مـهـأـةـ الـلـيلـ المـضـيـ بالـسـوـادـ
 كـانـهـ إـشـراـقـةـ الـمـدـادـ
 لـشـاعـرـ قدـ اـشـتـرـىـ أـسـاهـ بـالـسـهـادـ
 كـفـرـةـ الـجـوـادـ
 عـلـاهـ فـارـسـ مـلـثـمـ وـحـيدـ
 كـرـجـفـةـ الـبـلـادـ
 غـذـتـ لـئـىـ الذـكـرـيـ كـطـفـلـ فـيـ الـمـهـادـ
 فـانـسـابـ يـشـدـوـ رـاقـصـاـ سـيرـبـ النـجـومـ
 لـكـرـنـىـ لـقاءـ عـاـبـرـ مـيـثـرـ
 مـاـ كـادـ يـشـفـيـنـىـ مـنـ الشـرـودـ
 حـتـىـ اـسـتـحلـتـ غـيـمةـ
 زـرـقـاءـ مـالـتـ لـلـوـدـاعـ
 لـمـ يـبـقـ غـيـرـ قـطـرـيـنـ مـنـ مـطـرـ
 وـحـقـنـتـ ضـبـابـ
 وـوـمـضـتـيـنـ مـنـ يـرـاعـ
 لـمـ يـبـقـ إـلـاـ بـعـضـ أـنـفـاسـ

أـدـبـ وـفـقـ



حرارٍ والتماء

في مقلتي نجوى شعاع من لقاء

وخفقتا شراع

ما عاد لي إلا بقايا أغنية

وطيف أمنيه

كانه سراب

ح悱يف ريح حدث عن غربتي

رفيف ما استيقنت من حريرتي

اثاث فلاح فصيح

أقسم لا يمئ لا يثور

عزيزف مؤال لراغ عاشق لا ير عوى

صدى نواح شاعر مدجج بشجوة شرود:

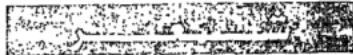
(وانى لتعرونى لذكراك هزةً

كما انتقض العصافور بليلة القطر

فيا حبها زدنى جوى كل ليلة

ويا سلوة الأيام موعدك الحشر)

آدـ وـقـ



ابن سنوحى.. لا يكتب وصية

عبد المنعم حسن

نبذة تاريخية (بتصرف)
«حين جردت العصبة أولى القوة
أبناء منف من أقواتهم
وخسفت بهم
فر سنوحى إلى مواطن البدو
... وعاش بينهم
وهو داشر الحنين لنسيم النيل
إلى أن عاد

ولكنهم في زوارق الموت ذهبا
فما زال فرعون وهامان وقارون
يقطعون عليهم الطريق إلى النيل
حيث خبزهم
فلم يكن أمامهم سوى ظلمة البحر
إنهم أبناء سنوحى...
النيل يتذكر لهم
والبحر يبتلع وصاياتهم

آدـ وـقـ

• • •

ملفوّفاً في أكفان الملحق أعود
يسقطني صخب البحر الحامل
صرحة بدنى المفعم من
جرعات الموج ومن دفقات اليود
مفموراً في طبقات العتمة
أرفع كفأً جاهد أن يخترق
سدول الليل القابح
في قررتنا يمتنع عنا عطر الجود
أقمار سعود
وهيتنا زماننا بالمتزه عن
أرغفة يتأمنى
ثياب أيامى
القى فوق رؤوس القوم الـ عقاوا
حفنة بر
ترهو بعض سنابل
والمحصود
وجود..
والقيطان ولود
مقهوراً أطاح فوق حشائش
شط برم المتسلل
من جوعه..
والنکود
ينكرنى ضوء الشمس المعتم
في رأية القيصر
يدهم جسدي في سقطه
صلف السلك الشائك
والأختام..
وصك حدود

• • •

عاقبني - رب الجناد - لأنى
لم أتبعه وعلم الضاد الزائف

أدب ونقد



11/94

يرفع في الهيجاء
أمام ملالي الفرس
فعدت إلى آفاق النيل
أطير في تابوت
وأنا المدفون إليه
لأبني في الصحراء يبويون
وارتفع في قاعات الحكم
ما وهبتني كف الله
على المكبوت

راودني - رب الغنم -
 وما يمتلك يمين كفيل
 أن يجعلنى فى حاشية
 ربب العرش
 وليس على سوى أن أقف
 على الأبواب
 أغلاق أغضض
 عما هيأ من أسباب
 نخاس كعبات
 وأنا المدفوع إليه بما امتهك
 ومن أسفار النيل
 وما يهمسه البردى وبيواكير
 الكون الخارج من شرقة ا
 فراشة نور تسمى بالترليل

مطروضاً من جناته
أيا فرعون النهر
وطريداً في أسلبة السعى
يداهم خبزى كل بقاث الطير
أتنفس عسساً
يمرح فى أوردة المصر
ولا أمثلك فصاحة زارع
يشكو للمتولى

من أغوات القصر
 فخرجت بليل
 وفراشى خا
 إلا من سمة الأب .
 «العابن» ذات ظهيرة يوم قائظ
 فوق مياه قناة الصبر
 ليطبح القرير
 وخرجت بليل...
 أحمل أكليل الأب العاجز
 فوق الرأس
 ومن أيقونة أمى
 ما يحميني من دركي البر

• • •

وهذا إنذا...
 مخورأً في عربات الظل
 ملفوأً في أكفان الملح
 أعود
 مطروحاً فوق البرد العشب
 الوحل وتحت سماء الغيم
 القحط.. أحذية جنود
 أبصركم..
 أعيان تخيل خا
 من تمرات فنيت من أسراب الدود
 أبصركم..
 يا حيات تلقت ما تصنعه
 أكف اليرقة ومساكين السعى
 وتوند في خصباء الطين
 لتحق عرش الحق
 وتنفع عنا
 كفاف الجود
 أبصركم
 وأنا الشاهد
أدب ونقد
 والشهود

مختار غالى

لو أنك تسكن فيها
تفجر حبا .. وحياة
حتى تصعد في أعلى الأغصان إلى القمة
وهنالك .. تخضل.. وتزهو..
وهنالك تؤت (^١) فك سماوات الكلمة

لو سكنت فيك
 يتبدل فيك النسخ..
 وتصبّح لا شيء
 تتلاشى.. فتّين..
 تمحو ذاتك ذاتك
 لا شيء يساوى كل
 فالكلمة أنت..
 وأنت الكلمة

ماذا لو جاوزت الحد..
وغادرت وعاء الطين
وانحرفت النسخ اللاصب فيك..
إلى الاستيبلان
في جزء ثانية .. ثانية..
لا يعرفها إنسان
فيها أنها.. من لم يتغير طعمه
فيها انها من خبر الكلمة؟

آد و ند



الشاعر
١٩٦٤

• • •

يا قمر البهجة .. من ألف زمان وزمان
وأنا بين يديك.. أصلى.. وأنا جيك
يا قمر البهجة .. أرجوك .. وأرجوك
ثُبٌ شلالات الضوء المنهرة من فيك
من حل جهات الروح .. أنا ديك.. أنا ديك...
عن الأقصى .. للأقصى ..
في الأفق الشاسع بواديك..
فُلست بدونك شيئاً
فزنا أنت.. وأنت أنا
اثنان .. افترقا في ظل هيلوى وسديم
وتلاقيتنا .. يا نوارة قلبي..
في متسع..
من أقواف(٢) الكلمة

(١) التأريث، الإغراء بين القوم وتارثت اتقدت

أدب ونقد (٢) الفوف بالضم القشرة التي تكون على حبة القلب والنواة دون لحمة.

نَزْفُ الصِّبَابَاتِ

النَّوَبِيُّ الْجَنَابِيُّ

أمضى

على مضمض من الوجه

حلمًا غره الترحال

خلف موائد القمر

..يمد الخط حيناً

وحياناً يصطفى السكون

تحت نوافذ الضجر

يتغشاها

يقيم عرس الخرافة

ما بين نزف الصبابات

إنفلاق المدى

وأنفتاح بوابات المنفى

لها إمتداد الريح

بدء إرها صفات العشق

تختبئ بأضحة الوجع

جسدًا بلا رأس

واكتافاً بلا ذرع

لم يكن لها البدء

أَدَبٌ وَنَفَقَ

في مدارات الرغبة
والوله الشبقي
 تستحيل أشى
 لم تنهي بعد
 تشف عن أذرع النهر المهاجر
 خلف دومات البحر
 والذعر من ماء وطمى
 تنهل منه السواقى
 بقبضة الفجر الورقين
 تصحو الديار التي
 ألت إلى الفسق البعيد
 تنفس الجرح بالثار
 وتبسيح في نهر من جليد
 هي شهقة الكون تعلو
 تشف عن وجه الهيولي
 وإنصاف الرغبة على خرائط الجسد
 يتوظف مكنون البعث
 ولهاش الحلم في ظلمات ثلاثة
 نزف الصبابات

إنغلانق المدى
 أدب وفناً وانفتاح بوليات المنفى

منتدى الأصدقاء

سلط البن..

تقطع المسافة كل صباح من قريتها الصغيرة إلى المدينة.. تمشي أو تركب.. تحمل فوق رأسها أو في يدها سلط البن المغطى بقلعة من القماش الأبيض.. ومعه المكال.. الفتاة الصغيرة في الشوارع الكبيرة تسير.. عيونها ترسل نظرات حرمان أو اشتئاء إلى كل شيء حولها.. تنادي أو تطرق الأبواب.. تلأ المكال أو تتصدره.. وتحصل على التقدود.. إلى آخرين تنتقل .. في جيب جلبابها تتزايد التقدود.. وفي السطل يقل البن.. وتسير بين كل خطوة وأخرى تتحسس التقدود..!!

من شارع إلى آخر.. ومن بيت إلى آخر تنتقل .. ينقضى معظم النهار والسطل مازال أكثر أو أقل من نصفه فيكسو الخوف ملامحها..!!

تدخل أحد الأزقة.. رمال وحدائق، وبقايا هدم أو بناء على جانبيه.. تتعثر قدمها .. كاد السطل أن يسقط من فوق رأسها الصغير .. على الرصيف يجلس أحد عمال البناء أو الهدم ينتظر أو يستريح .. ينهض مسرعاً ، يستد السطل فوق رأسها .. تعنجه ابتسامة شكر أو امتنان، وتمضي.. يتبعها ببصره إلى أن تغيب..

تدور في الشوارع .. قليلة الخبرة لتجد نفسها تعود إلى نفس الزقاق.. العامل مازال جالسا في مكانه .. ينتظر أو يفكر .. تتعثر عيناه بها .. ينهض ولقا .. تقترب منه .. يقترب منها .. يتفحص.. ملامحها.. تراقص.. في عينيه .. الرغبة .. تصعد إلى عقله .. تلح .. يستوقفها .. ويسرعة يمد يده في جيبه ويخرج بعض التقدود .. يضعها في يدها فتهلل أساريرها .. وقبل أن تندي لها لتنزل السطل يمسك بيدها .. يحكم قبضته عليها:

(لا أريد لينا.. تعالى معى..)

(إلى أين..؟)

(إلى مكان تعيين فيه كل البن الذي معك..!!)

يحمل السطل عنها ويسير.. تسير بجواره .. لا يتكلم .. لا تتكلم ..
يبتعدان يقتربان من مكان ناء لا تظهر فيه سوى أكواخ عالية من القمامات والمخلفات.. يضع السطل على الأرض.. تثار بعض التقدود من جيب جلبابها .. تطير قطعة القماش.. وتتجمع جيوش الذباب لتحيط أو تتساقط في البن.. و.. و..

رمى بهى الدين - الإسكندرية

أدب وفقة

الطفوان

تنتهي إلى علم عبد المتجلى أن طوفان نوح وصل إلى قريتهم وجاب عاليها
واطئها وأغرق الفساد والمفسدين. والقهر والقاهرين. صعد عبد المتجلى فوق
التنور وراح يهلك ويكتب: الله أكبر الله أكبر. لكنه أم السعد التي قرعت من نومها
على صوته الأجيش. قام عبد المتجلى يفرك عينيه وتوجه إلى الحمام مهرولاً لقد
كان عبد المتجلى على وشك أن يبول ■

زكريا باهى

الموت على غير الوضع الصعب

لم يعد عبد المتجلى يطيق لا ما حوله ولا من حوله. لا الأشياء ولا البشر، لا
الشمس ولا القمر، لا الليل ولا النهار. لامانشيات الصحف ولا تشرات الأخبار.
حتى اكتشف عبد المتجلى السر في لحظة تحلى لم يعد يطيق حتى نفسه. سالته
أم السعد عن سبب اكتئابه. أحس أنها تقدم له مرثية عيقرية - غير مسبوقة البيان
والشجن - لذاته وللجغرافيا والتاريخ. حدق عبد المتجلى في المرأة وتقى وبصق
ثم انكفا على بطنه ومات ■

زكريا باهى

عويم الحنين

(لماذا كل هذا الصمت الطويل
الشهاد الآتين)
ما الآن وقت مراج
إليها الرفيق اللشيم

أنت الوحيد العليم بحالى

فكن كعهدك هذا الحليم

أدب وفـ

أدب وفقة

وكن لي عند السماء الشفيع
سأضيع
نار الهرفة في أوصالى والطريق
ما بين دارى ودار الحبيب بعيد
وزمانى برغم عويل الحنين
أصم ضرير عند
فأيها البدر الطالع
تعلم لست بالطامع في ملك لا يليل
ولا جنة المائى
وحشاها الله إن فكرت سرا
في نظرة من وجه المولى
فلست بالغامر بالمقامر
طامع في الشفاء لقاء بلا انقطاع
فأنا «لو صادف نوع دموع عيني غرقا
أو ذاقا صبابة الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله
جعلت دكا وخر موسى صعقا..
فاذهب ولا تغب أيها الخليل
وأتنى بالبشرارة
الضياء إشارة دليل قبول الرجاء
ولا تننس حلة البهاء
وأعلم المعروف في دنيا العشق لا يضيع هباء
أذهب ولا تغب
مشتاق أنا يكفيتني التعذيب
فاسيق البراق ساظل قعيدا
ما بين شطري الانتظار والأشواق
فلا تغب وكن أنت الحنون
فلا تجعلنى أكمل عمري بحذاء الجنون

أحمد مصطفى سعيد

عضو مجلس إدارة نادي أدب قوصن



تشبيه

سأشيد ناطحة سحاب وأطلق عليها نفسى فى الوجود ■

أحمد إبراهيم الدسوقي

أدب ونقد

یا حاج ر

ویک دوائی
ی و س ئلی و دجئائی
ولذا شست شستقائی
لا تری فییه لقبائی
ومساتی فی التنائی
فییک، وأضحك من بكائی
لای یرضیه لاه ولاشی
وکمما تدری وفیائی

أحمد شوقي

أدب ونقد

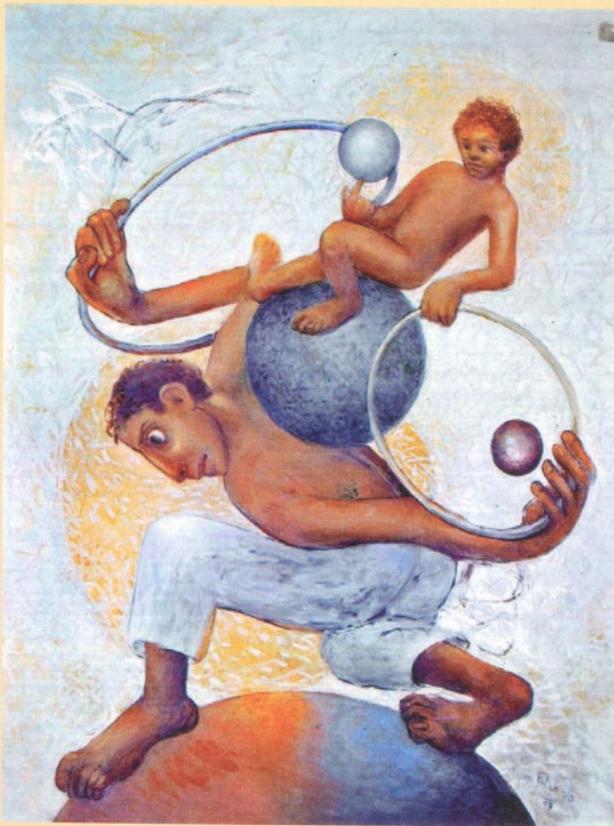


مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل lisanerab.com

الإِمْمَاعَة



«الثمن: ٣ جنيهات»

رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢

الأمل للطباعة والنشر